جيسي ماتز

تطوّر الرّواية الحديثة





ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي

جيسي ماتز

تطوّر الرّواية الحديثة

ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي



دراسة

المؤلف: جيسي ماتز
عنوان الكتاب: تطوّر الرّواية الحديثة
المترجم: لطفيّة الدليمي
تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
الناشر: دار المدى
الطبعة الاولى: 2016

Author: **Jesse Matz**
Title: **The Modern Novel: A Short Introduction**
Translator: **Lutfiya Al-Dulaimi**
cover designed by: **Majed Al Majedy**
P.C.: **Al-Mada**
First Edition: **2016**



للإعلام والثقافة والفنون
Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي ابو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad – Abu Nawas-neigh. 102 – 13 Street – Building 141
www.almada-group.com *email: info@almada-group.com*
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الاول
info@daralmada.com
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد - متفرع من شارع 29 آيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

هذه ترجمة للكتاب المعنوَن:

(الرواية الحديثة: مقدّمة قصيرة)

The Modern Novel: A Short Introduction

لمؤلّفه (جيسّي ماتز ***Jesse Matz***)، وأستخدِمت في الترجمة النسخة الألكترونيّة من الطبعة الأولى للكتاب الذي نشرته دار نشر بلاكويل *Blackwell Publishing Ltd* عام *2004*.

التعريف بمؤلّف الكتاب



جيسي ماتز *Jesse Matz*: أستاذ اللغة الإنكليزيّة، يعمل منذ عام ١٩٩٤ رئيساً لقسم اللغة الإنكليزيّة في كليّة كينيون ***Kenyon college*** الأمريكيّة بعد أن درّس لسنوات عدّة في جامعة هارفرد العريقة. تخصّص البروفسور ماتز بتدريس مقرّرات دراسيّة عدّة أهمّها أدب القرن العشرين، والنظريّة السرديّة، كما ألّف كتابين هما:

١. الإنطباعيّة الأدبيّة والجماليّات الحداثيّة، ٢٠٠١

Literary Impressionism and Modernist Aesthetics ، 2001

٢. الرواية الحديثة: مقدّمة قصيرة، ٢٠٠٤ (الذي نترجمه هنا)

The Modern Novel: Short Introduction ، 2004

كما يعمل البروفسور ماتز على مشروعين:

المشروع الأوّل: إيكولوجيا (علم بيئة) الزمان الحداثيّ:

Modernist Time Ecology

و يهدف إلى إيضاح (كيف تعمل الأشكال الحداثيّة على تشكيل الفهم العالميّ) .

المشروع الثانيّ: الإنطباعات المستديمة:

Lasting Impressions

و هو دراسة عن موروثات الحركة الإنطباعيّة وتأثيرها في الثقافة المعاصرة.

كان البروفسور ماتز قد حصل على شهادة البكالوريوس في الآداب من جامعة ييل *Yale* الأمريكيّة المرموقة عام ١٩٨٩، ثمّ حصل على شهادة دكتوراه الفلسفة في الآداب من الجامعة ذاتها عام ١٩٩٦.

المترجمة

تقديم المترجمة

١. لماذا الرّواية؟

يكادُ الفنّ الروائيّ أن يكون الإشتغال المعرفيّ الوحيد - بين الإشتغالات الأدبيّة - الذي طاله الإرتقاء المتواصل بلا إنقطاع إلى جانب فنّ السيرة الذاتيّة الذي يمكن عدّه رواية ذات سماتٍ خاصّة، وربّما كان الفن السينمائيّ وبعض مجالات الفنون الجميلة هي المجالات الوحيدة التي نافست الفنّ الروائي في التطوّر الجامح، ولاأحسب التأثيرات التجاريّة وإشتراطات السوق ودوافعها بغائبة عن الذهن عند التدقيق في الدوافع التي إرتقت بالفن السينمائيّ وفنّ الرسم والتصوير وبعض الميادين التشكيليّة الأخرى وحتّى في بعض الأعمال الروائيّة (مثل سلسلة هاري بوتر، وسيّد الخواتم) التي إستحالت هي الأخرى أعمالاً سينمائيّة حقّقت إيرادات خياليّة، غير أنّ الفنّ الروائيّ يبقى الأكثر تحقيقاً لشروط الأصالة والأكثر إيفاء بمتطلّبات الشغف البشريّ. لكن لَمَ صار الأمر كذلك؟ ولَمَ توزّع الإبداع الروائيّ على كلّ الجغرافيات البشريّة ولم يقتصر على تلك الموصوفة بالثريّة والغنى الفاحش والتي تحتكر الحقل السينمائيّ وفضاء الفنون الجميلة بعكس الإبداع الروائيّ الذي يعدُّ إبداعاً إنسانيّاً مشاعيّاً إذا جاز لنا توصيفه. ثمّة أسباب كثيرة تدفع بالرّواية (سواء الحديثة أم غيرها) إلى الإرتقاء المستديم على كامل رقعة عالمنا وبين كلّ الجغرافيات البشريّة حتّى بات

الأمر يشكّل علامة مميّزة لها، وسأسرد بعضاً من الأسباب - غير تلك التقليديّة المتداولة - الكامنة وراء هذا الأمر:

١. تمثّل الرواية نوعاً من الذاكرة الجمعيّة المميّزة لكلّ جغرافية بشريّة:
الرواية في هذا الإطار تصبح بمثابة (خزانة الحكايات) التي تحفظ المزايا المجتمعيّة والأنثروبولوجيّة لكلّ جغرافية بشريّة، ويمكن من خلالها الإطلالة على العادات والتقاليد وأنماط العيش وفنون الطبخ والأزياء والملابس السائدة في كلّ عصر إلى جانب كلّ التفاصيل الحياتيّة الأخرى الخاصّة بالحب والزواج والصداقة والرفقة والسفر،،،، ومن المثير هنا الإشارة إلى حقيقة أنّ معظم المتعلّمين والخريجين الذين غادروا الدراسة الثانوية والجامعيّة منذ عقود بعيدة قد نسوا تقريباً كلّ ماسبق لهم دراسته بإستثناء الأعمال الروائيّة التي مرّت عليهم أثناء دراستهم مثل: روبنسون كروزو، بلد العميان، حرب العوالم، جزيرة الكنز،،، الخ وغالباً مايستذكرونها بنوع من النشوة العميقة كمن طاف في عالم ساحر لانظير له. يظنّ الكثيرون أنّ الأعمال الروائيّة لعصرنا ستنهض في الألفيّات القادمة بذات الدور الذي نهضت به الرّقم الطينيّة والسجلّات الآثاريّة التي أمدّتنا بكنز لاينضب من المعلومات حول الحضارات القديمة.

٢. الرّواية في عالم اليوم تؤدّي الوظيفة التي نهضت بها الأسطورة من قبلُ:
غدت الرواية، على الصّعيد الفرديّ، بمثابة (الفضاء الميتافيزيقيّ) الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحةٍ من (فكّ الإرتباط) مع الواقع الصلب وإشتراطاته القاسية، والإبحار في عوالم متخيّلة لذيذة تشبه حلم يقظةٍ ممتدّاً، ويستوي في ذلك مبدعو الأعمال الروائيّة وقارئوها. يمكن عدّ الرّواية في هذا المجال، وفي عصر العقلانيّة العلميّة الصّارمة، البديل الأكثر جدارة وقدرة عن الأسطورة التي ساهمت - مع فنون

السّحر البدائيّة - في تعزيز الصلابة الداخليّة للفرد البدائيّ وترصين بنيانه الذهني والسايكولوجي وتمكينه من مواصلة العيش بطريقة مشرّفة بعيداً عن التخاذل والإنكفاء أمام المصاعب والأهوال التي كانت شائعة مذْ وجِد الإنسان على الأرض، ومن الطبيعي للغاية القول أنّ الرواية خليقة على النهوض بكلّ المهام التي نهضت بها الأسطورة من قبلُ.

٣. **الرّواية عمل تخييلي يبدأ بالمخيّلة ويتطوّر داخل فضائها:** يعدّ الخيال المجال الحيويّ الخصب الذي تعمل داخله - وفي إطاره - العناصر الروائيّة على تشكيل العمل الروائيّ بغض النظر عن تجنيس الرواية، وبهذا ينظَرُ إلى الرواية كوسيلة ترتقي بالخيال البشريّ وتمنع إنزلاقه في مهاوي الركود وبخاصّة بعد طغيان الإنجازات العلميّة والتقنيّة التي تعمل على تنميط الحياة وتحويلها إلى سلّة خوارزميّات *Algorithms* محدّدة بطريقة قبليّة *apriori* وعلى نحوٍ صارم، ويغدو الأمر أكثر خطورة مع عصر التقنيّات الرقميّة التي تأسّست أصلاً على مفهوم النظم المحدّدة *Discrete Systems* المحكومة بخوارزميات هائلة التحديد والصلابة بحيث بات الأمر يهدّد النزعة التحليليّة التي تعدّ ميزة فريدة للعقل البشريّ. يمكن الإشارة أيضاً إلى خفوت المؤثرات الحسيّة وتبلّد الخيال البشريّ وإنكفاء شعلة الشغف والإحساس بالمغامرة (الذهنيّة والواقعيّة)، وهنا صارت الرواية تخدم كنوعٍ من ترياقٍ مضاد لهذا الخنوع والإنكفاء الذي أصاب الخيال البشريّ وعطّل توهّج الحواس وإندفاعتها البدائيّة الباعثة على أعلى أشكال اللذّة التي باتت اليوم مُفتقدَة على نحوٍ مُحزن للغاية.

٤. الرواية لعبة ذهنيّة *Intellectual Game* في المقام الأوّل: يعمل الفنّ الروائيّ على إشاعة نوعٍ منعش من الحيويّة الذهنيّة والعبقريّة

الإنسانيّة المميّزة إذا مانظرنا إليه كنوع من ألعاب ذهنيّة ترتقي بالفعاليّات العقليّة المعروفة، ولاغرابة أن تقترن الأعمال الروائيّة العظيمة بالمجتمعات التي حقّقت أعلى درجات الإنجاز العلميّ والتقنيّ والإقتصاديّ والسياسيّ، وفي الوقت ذاته نلمح تراجع الفن الروائيّ في المجتمعات التي تعاني نكوصاً ثقافيّاً وحضاريّاً وإقتصار ذلك الفن على بعض التوثيقات التسجيليّة الساذجة والتلفيقيّة التي لاترقى إلى مهارة وجمال وحبكة حكايات (الجدّات) و(الأمّهات) الشائعة.

٥. الرّواية يمكن أن تكون علاجاً في حالاتٍ خاصّة: ثمّة جانب براغماتيّ مرتبط بالفن الرّوائيّ الذي يمكن أن يوفّر في حالاتٍ خاصّة علاجاً وافياً لبعض الإضطرابات الذهانيّة وبخاصّة لتلك الحالة الإكلينيكيّة المسمّاة (الذهان الهوسي - الإكتئابيّ - *Manic Depressive Psychosis*) التي تعرَف بين العامّة بِـ (الإكتئاب ثنائيّ القطب *Bipolar Disorder*): تلك الحالة الكثيرة الشيوع والمدمّرة لحياة الأفراد وبخاصّة الأفراد الذين يتوفّرون على قدر عالٍ من الذّكاء والألمعيّة والذين تتسبّب هذه الحالة في تعويق قدراتهم بطريقة خطيرة للغاية. ثمّة حالات موثّقة حكى فيها بعض كتّاب الرواية عن تجاربهم الخاصّة وكيف ساهم إنغماسهم في العمل الروائيّ على تخطّي الأطوار الصعبة من إضطراباتهم الذّهانيّة المدمّرة وبشكلٍ عجز عن إنجازه عقار (بروزاك *Prozac*) الذي بات الخصيصة التي تَسِمُ ثقافتنا إلى حدّ صارت تدعى معه (ثقافة البروزاك *The Prozac Culture*). ذهب بعض الأطبّاء السايكولوجيّين إلى إمكانيّة إعتماد الكتابة الروائيّة كوصفةٍ علاجيّة - في حالات محدّدة بعينها - ، وربّما يكمن السبب وراء قدرة الكتابة الروائيّة على إجتراح علاج لبعض الإضطرابات

الذهانيّة في الطقوس الحتميّة المقترنة بتلك الفعاليّة المدعمة بالإنضباط والصرامة المعهودة في كلّ جهد روائيّ، وقد يعمل هذا الأمر على كبح التشويش الخارجيّ مع الضوضاء البشعة المقترنة به، ودفع الأفراد نحو محض التركيز على سماع أصواتهم الداخليّة الثريّة والمدفونة تحت غبار الإهمال والتجاهل، الأمر الذي قد يتسبّب في تنشيط النواقل العصبيّة الدماغيّة (مثل السيروتونين والدوبامين) التي تتحكّم في الكيمياء الدماغيّة المكيّفة للمزاج البشريّ وتقلّباته وتدفع به نحو آفاق النشوة والإحساس الغامر بالسعادة غير المرتبطة بمؤثّرات فيزيائيّة خارجيّة، وقد تتماهى تجربة الكتابة الرّوائيّة في هذا الإطار مع الكشوف العرفانيّة والفيوض التصوّفية المقترنة بها والتي حكى عنها عرفانيّونا الأكابر والمعتزلة الأجلّاء، وربّما يدعم هذا الرأي كون أغلب الكُتّاب - وبخاصّة الروائيّات والروائيّين - المُجيدين والمميّزين ذوي تجارب مفارقة للوعي البشريّ العاديّ وأقرب إلى إستجلاب البصيرة بطرقٍ غير مألوفة، ويمكن تعداد الكثير من الأسماء الروائيّة في هذا الميدان: هيرمان هسّه، دوريس ليسنغ، نيكوس كازانتزاكيس،،،،، ولم يغفل هؤلاء عن توثيق تجاربهم الكاشفة القريبة من الفيوض العرفانيّة في بعض الحالات.

٦. **الرواية معلمٌ حضاريّ وثقافيّ تنهض به العقول الراقية في مختلف الإشتغالات المعرفيّة:** من المؤكّد ثمّة روائيّون محترفون يكتبون الرواية ويحقّقون أعلى المبيعات، ولكنّ الغالب أنّ أفضل الروايات ليست تلك التي تحقق أعلى المبيعات لمجرّد معرفتها بشروط السوق وألعابها التجاريّة، بل يمكن - على العكس - ملاحظة أنّ كلّ العقول الراقية التي أسهمت مساهماتٌ ثوريّة في الحقل العلميّ أو التقنيّ او المعرفيّ بعامّة ساهمت بكتابة عملٍ روائيّ أو أكثر لكلّ منها، وربّما كان الأمر

يعود إلى حالة البهجة والنشوة المفارقتين للحالات العابرة والمقترنتيْن بكتابة العمل الروائيّ الذي يمتلك خوارزمياته الساحرة والجاذبة لكلّ عقل شغوف خبر الكتابة الروائيّة ولذّتها الفردوسيّة. أذكر في هذا المقام، مثلاً، عالم الرياضيّات العبقريّ الأمريكيّ (نوربرت واينر *Norbert Wiener*) (١٨٩٤ - ١٩٦٤) واضع أسس علم السيطرة الآليّة *Cybernetics*، الذي كتب رواية (المُغوي *The Tempter*) المنشورة عام ١٩٥٩، وكذلك أذكر الفيلسوف البريطانيّ الأشهر برتراند راسل الذي نشر رواية له بعنوان (الشيطان في الضّواحي *Satan in the Suburbs*)، كما أذكر البروفسور (مارفين مينسكي *Marvin Minsky*) أستاذ الذكاء الإصطناعيّ والروبوتيّات في معهد ماساتشوستس *MIT* الأمريكيّ الذائع الشهرة، وَ (جون كينيث غالبريث *John Kenneth Galbraith*) عالم الإقتصاد والأستاذ الجامعيّ المرموق والذي عمل سفيراً كذلك: هؤلاء كلهم وأخرون كثيرون نشروا أعمالاً روائيّة مرموقة إلى جانب إشتغالاتهم المعرفيّة الرائعة، ولن أنسى بالتأكيد الكثير من الفيزيائيّين الذين نشروا أعمالاً روائيّة وسأذكر بعضاً منهم في الجزء الثاني من هذا التقديم. هنا لاينبغي الظنّ في هذا الموضع بأن هؤلاء كتبوا الرواية في إطار رواية (الخيال العلميّ) القريبة من إشتغالاتهم المعرفية بل هم كتبوا روايات في كلّ الأجناس الروائيّة المعروفة وماكانت أعمالهم مفتقدةً إلى الصنعة الفنيّة والحرفنة المهنيّة التي تتطلّبها الكتابة الروائيّة الخلّاقة.

٧. الرواية جهد خلّاق يرمي إلى فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشريّ والخيال الإنسانيّ: وصف أحد الروائيّين مرّة الرواية الرصينة بأنّها مثل ألة (إينيغما *Enigma*) التي إستخدمها الحلفاء في فكّ شفرة الحرب الألمانيّة في الحرب العالميّة الثانية، وأظنّه كان موفّقاً غاية التوفيق في

وصفه هذا، فالرواية باتت اليوم مصنعاً يعجّ بالخبرات التي يتعامل معها الروائيّ ليخرج في النهاية بعملٍ يصبُّ في هدف فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشريّ وتوصيف خارطة التضاريس التي تواجه الجنس البشريّ بكلّ معوقاتها، بل ذهب البعض إلى أنّ الرواية الجيّدة المصنوعة بشغف يمكن عدّها فرعاً من الدراسات الخاصّة بالتنبّؤ بالمستقبل) علم المستقبليّات *Futurology*) وبات ينظرُ إلى الروائيّ المتمكّن كفرد موسوعيّ المعرفة تمتلئ جعبته بالكثير من العناصر المعرفيّة حتّى غدا يمتلك بصيرة رائية ترى تضاريس المستقبل في الوقت الذي يحكي فيه عن الحاضر، وإستحال الروائيّ - على هذا النحو - مثل آلة (إينيغما) معاصرة تفكّ شفرات الحاضر الملتبسة وتعمل على تلمّس آفاق المستقبل وبخاصّة على صعيدي الوعي البشريّ، والسايكولوجيا الإنسانيّة، ومايترتّب على تطوّرهما من تشكّلات جديدة في العلاقات بين الكائنات البشريّة، وبين البشر والبيئة، وحتى في العلاقات بين الكائنات غير البشريّة مع بعضها ومع الكائنات البشريّة معاً.

٨. **الرواية أداة "ناعمة "من أدوات العولمة الثقافية:** ثمة ملاحظة في تأريخ الرواية العالمية تدعو إلى إعمال فكر ونظرٍ كبير - إذ في الوقت الذي خدمت فيه الرواية الوعي القومي وتَشَكّل مايسمى (الضمير الجمعي للأمة) وبخاصة إبان نشوء مفهوم الأمة - الدولة *Nation State* - وبزوغ عصر الدول القومية في القرن التاسع عشر، وفي الوقت الذي كانت الرواية الناطقة بالإنكليزية توصف بـ (الرواية الإمبراطورية) تنسيباً لها إلى فضاء الثقافة الإمبراطورية البريطانية، فقد بتنا نرى اليوم إتجاهاً روائياً معاكساً يميل إلى عولمة الأفكار والثقافات والإتجاهات الروائية بدلاً من مركزتها في شكل إستقطاب أحادي اللون والنكهة الثقافية. لاتخفى بالتأكيد الجوانب الإيجابية للعولمة

التي تفوق سلبياتها المدّعاة بكثير – على خلاف العولمات الإقتصادية والتجارية المتغوّلة – ، كما لاتخفى القدرة الفائقة للعولمة الثقافية في نزع فتيل التأزم الروحي والعقلي (بل حتى الذهاني) الناجم عن الشعور بالدونية الثقافية وعدم نيل الفرص المشروعة وبخاصة أمام جيل الكتّاب المنتمين لفضاء الثقافات الهامشية طبقاً لنظرية المركز – الأطراف الثقافية، ومن الواضح للغاية أن الرواية تشكل القاطرة الثقافية القادرة على جرّ عربة الثقافة العالمية بسبب النزوع العولمي الطبيعي للرواية في تناول مسرات الإنسان ومكابداته على إختلاف طبيعتها وتلاوينها وبصرف النظر عن الحقيقة الصارخة في كون الكتاب المنتمين لفضاء الثقافات المركزية يتمحورون على إشتغالات مفرطة التمركز والتخصيص في حين أن نظراءهم الماكثين في الأطراف الثقافية غالباً مايتناولون الهموم الجمعية ذات التداعيات السياسية والإقتصادية والسايكولوجية الناجمة عن الدونية والتهميش وقلة التمكين المادي. إن شيوع المعارض والمؤتمرات السنوية التي تُعنى بالرواية والروائيين ربما تكون الدليل الحاسم على أهمية الدور الثقافي العولمي الذي تنهض به الرواية وبخاصة الرواية الأمريكية اللاتينية والأفريقية والآسيوية ورواية منطقة الجزر الكاريبية إلى جانب روايات الجغرافيات المركزية التقليدية – سابقاً – ، ويبدو واضحاً أن الرواية – في خضم العولمة الثقافية النشيطة الحالية – ستحرز قصب السبق بالمقارنة مع سواها من الإشتغالات الثقافية في تهشيم نموذج المركز – الأطراف الثقافي وجعله إرثاً ثقافياً مركوناً على رفوف النسيان. ثمة مسألة أخرى ترتبط بالعولمة الثقافية في الميدان الروائي: تلك هي أن الإشتغالات الروائية – إبداعاً وقراءة ومتابعة – تستلزم إهتماماً نوعياً صارماً بتعلم اللغات الأجنبية وإتقانها إتقاناً تاماً، لذا باتت الرواية توفّر الدافع الذاتي الثمين الذي يتقدم ربّما على كل الدوافع البراغماتية

الأخرى في ضرورة الإنكباب على تعلم حزمة من اللغات الأجنبية منذ اليفاعة وبخاصة عند هؤلاء الذين يتوسّمون في أنفسهم موهبة كتابية ويتطلعون إلى حجز مقاعدهم في المشهد الروائي العالمي، وبالإمكان إيراد قائمة طويلة من الروائيين العالميين (بينهم بعض حَمَلة نوبل) ممّن يعملون في ميدان الترجمة الروائية.

٢. الرّواية وثورات عصر الحداثة

يُنظَرُ إلى الرواية على أنّها إحدى المنتجات الأكثر تميّزاً التي جاء بها عصر الحداثة مع بدايات القرن العشرين - القرن الذي شهد ثوراتٍ عظيمة ساهمت في إعادة رسم المشهد الروائيّ بالكامل.

أولى هذه الثورات هي **الثورة في ميدان الفيزياء النيوتنيّة التقليديّة** والتي قدحت زنادها **النظريّة النسبيّة *Relativity Theory*** التي أعادت تشكيل صورتنا المفاهيميّة، وبشكل خاصّ، عن طبيعة الزمان والمكان وأبانت العلاقة المتلازمة بينهما. أمّا النظريّة الثانية التي ساهمت في الثورة الفيزيائيّة فكانت (**النظريّة الكمّية *Quantum Theory***) التي نسفت مفاهيمنا السائدة بخصوص **التزامن *Simultaneity*، والسببيّة *Causality***، وطبيعة المادة والضوء، وعملت بشكلٍ أساسيّ في تهشيم مواضعاتنا الراسخة حول الحتميّة الفيزيائيّة وأحلّت محلّها القوانين الإحصائيّة والإحتماليّة. عملت هذه الثورات الفيزيائيّة على تغيير نظرتنا إلى الواقع وتغيير طريقتنا في التعامل معه وكيفيّة تناوله، الأمر الذي ترتّب عليه حتماً تغيير طبيعة الإشتغالات الروائيّة لأنّ الطبيعة المفاهيميّة للواقع تعدُّ نقطة الشروع الفلسفيّة التي تخدم كأرضيّة (أو خلفيّة) يقيم عليها الروائيّون هياكلهم الروائيّة في كلّ العصور منذ بدء

الفنّ الروائيّ (الذي نشأ مع رواية سرفانتس: دون كيخوته كما يعتقد الكثيرون، في حين يرى آخرون أنّ الرواية - كفنّ راسخ - بدأت مع نشر صامويل ريتشاردسون *Samuel Richardson* لروايته باميلا *Pamela* في القرن السابع عشر) وحتى أيّامنا هذه. إنّ المفهوم السائد عن الواقع في أيّ عصر هو بالتأكيد العنصر الأساس الذي يحدّد طبيعة الرواية وكيفيّة إشتغالها بإعتبارها فنّاً يتأسّسُ على رؤية فلسفيّة حول المظهر، والواقع، والأفراد وطبيعة علاقاتهم، وكيفيّة التعامل مع الزمان والمكان، والصور الذهنيّة التي يكوّنها الأفراد عن العالم المحيط بهم، وتلك موضوعاتٌ تجعلنا نديم التساؤل حول الموضوعات الفلسفيّة الممتدّة منذ نشأة الفلسفة الإغريقيّة وحتى هذا اليوم. ربّما يكون من المثير أن أذكر في هذا المقام أنّ بعضاً من أفضل الروائيّين كانوا فيزيائيين متمرّسين ذوي باعٍ وخبرة في حقلهم الفيزيائيّ، وأذكر من هؤلاء: اللورد سي. بي. سنو *C. P. Snow* المعروف بكتابه الأشهر (**الحضارتان العلميّة والأدبيّة: نظرة ثانية**)، وَ أرنستو ساباتو صاحب الروايات الشهيرة، ومن الفيزيائيين - الروائيين المحدثين أذكر **آلان لايتمان *Alan Lightman*** أستاذ الفيزياء في معهد ماساشوستس التقني *MIT* ومؤلّف رواية (**أحلام آينشتاين *Einstein"s Dreams***) الذائعة الصيت، وكذلك ريبيكا نيوبرغر غولدشتاين *Rebecca Newberger Goldstein* التي بدأت فيزيائيّة وإنتهت فيلسوفة وأستاذة جامعيّة وأذكر من رواياتها (**خواص الضوء: رواية عن الحبّ، والخيانة، والفيزياء الكميّة *Properties of Light: A Novel of Love , Betrayal and Quantum Physics***).

ثمّة ثورة ثانية كان لها أبلغ الأثر في تحديث شكل الرّواية: الثورة التقنيّة التي بدأت بواكيرها منذ عصر الثورة الصناعيّة (التي تعدُّ المكائن البخاريّة والقطار أهمّ معالمها المميّزة) وتبلورت مع بدايات القرن

العشرين مع بعض الشواهد التقنيّة التي ربّما تكون الطّائرة، ووسائل الإتّصال، والسيّارات العاملة بمحرّكات الإحتراق الداخلي أهمّها إلى جانب التقنيّات العسكريّة القاتلة التي شهدنا نتائجها المهلِكة مع الحرب العالميّة الأولى. أبانت الثورة التقنيّة أمام الإنسان القدرات الهائلة التي يجترحها في فعل الخير والشرّ معاً وربّما كانت قصيدة (الأرض الخراب *Waste Land*) لإليوت تصف بطريقة رائعة المشهد الإنسانيّ والخراب الذي رافقه بعد نهاية الحرب العالميّة الأولى. أعادت الثورة التقنيّة على وجه التحديد تشكيل صورة الإنسان عن المكان والزمان – لا على المستوى المفاهيميّ مثلما فعلت الثورة الفيزيائيّة بل على مستوى الإحساس الفردي والتعامل اليوميّ – بعد أن إنتشرت سكك الحديد بخاصّة ومن هنا صار يُنظر إلى القطار (إلى جانب السكك الحديديّة) على أنّه واحدٌ من أهمّ وجوه الحداثة التي ساهمت في إعادة ترتيب المشهد الروائيّ بسبب إنتشارها ورخص كلفتها التي باتت في متناول الجميع بعكس الطائرة التي إنحصر إستخدامها بين بعض الطبقات الثريّة و لم تصبح وسيلة متاحة أمام الكثيرين إلّا مع منتصف الخمسينات في القرن العشرين بعد تطوير المحرّكات النفّاثة. من الجدير الإشارة إلى أنّ القطار يظهر كمكوّن رئيسيّ في الكثير من الروايات بإعتباره أداة ساهمت في تهشيم مفهوم (الزمن الراكد والممتد بلا نهاية) وصار الزمن مفهوماً ديناميكيّاً يتّسم بالتغيّر والنزعة الثوريّة الدافعة إلى التطوّر والإرتقاء المتواصل بلا هوادة.

أمّا الثورة الثالثة التي كان لها أبلغ الأثر في تثوير المشروع الروائيّ وتحديثه فهي **الثورة السايكولوجيّة** التي أعادت تشكيل مفاهيم **العقل** ***Mind***، **والحتميّة** ***Determinism***، **والإرادة الحرّة** ***Free Will***، **والدوافع** ***Motivations***، **والحاجات** ***Needs***، وربّما تكون السايكولوجيا الماسلويّة (نسبة إلى عالم النفس المعروف أبراهام ماسلو ***Abraham Maslow***)

هي الإنجاز الأكثر اهميّة في الميدان السايكولوجي في القرن العشرين – من وجهة نظر تأثير السايكولوجيا في الرواية – بعد أن جاء ماسلو بمفهوم التدرّجية الهرميّة للحاجات الإنسانيّة ***Pyramidal Heirarchy of Human Needs***، وكذلك بمفهوم الطبيعة الروبوتيّة الشبيهة – بوضعيّة الطيّار الآلي – التي يعيش معظم البشر حيواتهم فيها وهم يعانون من أقصى درجات الضجر واللامبالاة، ومن الطبيعيّ أن تكون مفردات مثل الحاجات الإنسانيّة، والضجر، واللامبالاة،،،، موضوعات دسمة أمام الرّوائيّ المنشغل بالحياة ومعضلاتها السائدة.

ثمّة ثورة رابعة على المستوى الفلسفيّ طالت الإشتغالات الفلسفيّة التقليديّةِ وأثمرت كشوفات فلسفيّة جديدة لعلّ حركة التحليل اللغوي *Linguistic Analysis* والنزعة التحليليّة *Analiticity* في الفلسفة بعامّة تعدُّ أهمّ معالمها، وقد ساهم فلاسفة مثل برتراند راسل ***Bertrand Russell*** وَ **لودفيغ فيتغنشتاين** ***Ludwig Wittgenstein*** في قيادة ركب الفلسفة التحليليّة إلى جانب جمهرة من الأساتذة الكمبردجيين والأكسفورديين المميّزين، ولا يخفى حتماً التأثيرات التي جاء بها هذا الإتّجاه التحليلي الفلسفيّ – اللغوي إلى اللغة الروائيّة التي نزعت عنها ثوب الرّطانات اللغويّة المفخّمة والإستعارات البلاغيّة المحتشدة التي كانت سمة الرواية الفكتوريّة، وحلّ محلّ هذا لغة مقتصدة تحتكم إلى معايير الإنضباط ومقاربة الأهداف بلا وسائل إلتفافيّة على صعيد اللغة. ينبغي التنويه هنا إلى العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب بعامّة – والفلسفة والرواية بخاصّة – ويمكن إيراد قائمة طويلة بالفلاسفة الروائيّين، لعلّ **أيريس مردوك** ***Iris Murdoch*** تقف في طليعتهم ولازالت رواياتها تلقى صدى طيّباً حتى يومنا هذا رغم أنّ بعضها وضعتْه الكاتبة في مطلع الخمسينات من القرن الفائت.

لاينبغي في هذا الميدان إغفال الثورة الليبرالية التي تعاظم مدّها في القرن العشرين بعد وضع قواعدها التأسيسية الأولى في القرن التاسع عشر على يد آبائها المؤسسين وفي طليعتهم الفيلسوف التنويري جون ستوارت مل *John Stewart Mill*. تعدّ الفردانية *Individuality* التمظهر الأجلى المقترن بالليبرالية والميزة الأساسية لها وبات في عداد الحقائق الواضحة التي ترقى إلى مستوى البديهيات أن الفرد مسؤول مسؤولية تامة عن صناعة حياته وتشكيل مستقبله وأن كل النظم الحكومية ينبغي أن تساعده في تحقيق فردانيته المميزة والثمينة ، وظهر تأثير تلك الميزة في أوجه عدة: في الحقل السياسي قادت الليبرالية إلى توسيع المشاركة الفردية في الحياة السياسية، وتحجيم الفكر الشمولي والطغياني (و بخاصة الفكر الديني العقائدي)، والمشاركة الواسعة للنساء في المشهد السياسي، وتخفيف غلواء البيروقراطية الحكومية، والتأكيد على حقوق الطفل، والتركيز على حقوق الإنسان. على الصعيد الاقتصادي قادت الليبرالية إلى الإرتقاء بنوعية الحياة، وظهر إلى العلن مفهوم دولة الوفرة *Welfare State*، كما تم تحديد ساعات العمل اليومية والحد الأدنى للأجور، وطبّقت برامج الحماية الاجتماعية وبرامج التأمين الصحي (في القارة الأوروبية بخاصة)، الأمر الذي ساهم في تعزيز قدرة الفرد إقتصادياً وتعزيز شعوره بالأمان الذاتي تجاه المجاعة والفاقة، وتمكينه من الإستمتاع بوقت الفراغ المتاح له، وتدعيم فضائه الذهني ونوازعه العقلية العليا بعيداً عن المكابدات اليومية المرتبطة بتأمين الحاجات البيولوجية البدائية. أما في ميدان الثقافة فقد فتحت الثورة الليبرالية آفاقاً واسعة أمام أنماط تجريبية مستحدثة من الأفكار والفلسفات، وماعادت الأطر والمؤسسات القديمة ممّا يمكن - أو ينبغي - العمل في ظلّها، وهنا يمكن ملاحظة الحقيقة الصارخة في أن بدايات القرن العشرين التي شهدت نشوء الرواية الحديثة هي ذاتها التي شهدت ولادة

وإنطلاق الحركات الثقافية ذات الطبيعة التثويرية مثل: السريالية، كما شهدت ظهور المدارس الحديثة في الرسم مثل: التكعيبية. ساهم الحسّ الفرداني بتهشيم القيود الثقيلة التي كانت تكبّل الفرد من جهة، والتي عملت في الوقت ذاته على تشظية فضائه العقلي والنفسي وأطاحت بحس الطمأنينة والسكينة والإنتماء التي إعتادها في أحضان عائلته أو التشكيلات المؤسساتية التقليدية (مدرسة، جيش، مزرعة، مصنع، كنيسة،،،،،،،،) وهو الأمر الذي إنعكس في طبيعة الإشتغالات الروائية التي تحتّم على الرواية الحديثة أن تتعامل معها بجدية فائقة.

ساهمت هذه الثورات الخمس في إعادة تشكيل المشهد الروائيّ بكامله وكلٌّ بطريقته وفي ميدان إشتغاله ، ولكنّ المساهمة المشتركة التي قدمتها كلّ هذه الثورات مجتمعة في الميدان الروائيّ هي التأكيد على التشظّي الذي أصاب الزمان، والمكان، والعقل البشري، والروح الإنسانيّة، والعلاقات بين البشر، وعلاقات البشر مع البيئة المحيطة بهم، وذاك هو بكلّ تأكيد المَعْلم الأساسيّ الذي يسِمُ أيّة رواية حديثة ويدمغها بتوقيعه الصّارم.

٣. ماذا بعد الرواية الحديثة؟

لم تزل الرواية الحديثة بسماتها العهودة سائدة في المشهد الروائي العالمي ولها حضورها المميز فيه، ولكن الرواية الحديثة ذاتها ساهمت وبقوة في تخليق أنماط روائية جديدة يمكن عدّها إمتدادات طبيعية لها وليست تطوّراتٍ منقطعة الجذور عنها. يمكن في هذا الشأن معاينة الأشكال الروائية التالية التي تعتبرُ ولاداتٍ طبيعية للرواية الحديثة – بإستثناء الرواية الرقمية – :

١. الرواية مابعد الحداثية *Postmodern Novel* :

تطورت الرواية الحديثة إلى أنماط بعد حداثية في الجغرافيات التي كانت توصف في العادة بالإمبراطوريات أو الكولونياليات المهيمنة أو مابات يُعرَفُ بالمراكز الثقافية طبقاً لنموذج المركز – الهوامش الثقافيّ، وتعدّ الثقافتان الأنكلوساكسونية والفرانكوفونية – إلى جانب الثقافة الجرمانية – الميدان الأرحب الذي نشأ فيه هذا الفن الروائي. ليس ثمة سمة مشتركة خالصة تجمع بين الأنواع الروائية مابعد الحداثية سوى مخالفتها الصريحة للرواية الحديثة في جانب، وتناغمها معها في جوانب كثيرة أخرى: حافظت الرواية مابعد الحداثية على سمات التشظي الزماني والمكاني والسايكولوجي وأوغلت فيه كثيراً، لكنها من جانب آخر باتت تركّز في معالجاتها الروائية على ثيمات أصغر بكثير من الثيمات الكبرى أو – ذات الطبيعة الملحمية أحياناً – التي تعهّدتها الرواية الحديثة برعايتها القصوى من قبل، وقد تنوعت موضوعات الرواية مابعد الحداثية وبلغت تخوماً تبعث على الإدهاش مثلما نرى – مثلاً – في مقاربة علاقة الإنسان بالبيئة وموضوعة التلوث البيئي الطاغي بعامة والتي إستحالت لوناً روائياً متفرداً يمكن وصفه بالرواية البيئية، ونلمح في جانب آخر – كمثال أخر أيضاً – التأثير الذي جاءت به إلى الفن الروائي حلقة تقنية محددة (مثل التقنية الصاروخية أو تقنية الرقائق الألكترونية المُدمجة)، أو المعضلات الإنسانية التي تنشأ في أعقاب الكوارث الطبيعية مثل التسونامي، والكوارث النووية. إختصّت المعالجة الروائية مابعد الحداثية على مقطع زمني ومكاني صغير ولمعضلة محددة ولم تعد تتناول الحالة المرجعية بأكملها (مثل التقنية على إختلاف أشكالها، أو الكوارث الطبيعية كلّها) مثلما كانت تفعل الرواية الحديثة.

٢. الرواية مابعد الكولونيالية Postcolonial Novel:

نشأت هذه الرواية في الجغرافيات التي كانت تُعتبرُ تقليدياً جزء من المستعمرات الكولونيالية المهيمِنة، ويلاحظ فيها - وبخاصة في بواكيرها - غلبة الإشتغالات السياسية عليها إلى جانب النزعة التطهيرية المتطرفة التواقة لإحداث فصام كامل مع تراث الماضي الكولونيالي بطريقة غاية في التطرف إلى حدّ بات معه بعض أقطاب هذا اللون الروائي يدعون إلى قطيعة مع لغة المستعمر السابق وإحلال لغات محلية بدلاً عنها، ولكن هذه النبرة المتطرفة خفتت كثيراً في العقود اللاحقة للإستقلال عن المراكز الكولونيالية السابقة بعد تسارع وتيرة التلاقح الثقافي وخفوت حدّة النزعة الثورية الراديكالية العالمية ونضوب خزين (المأزوميّة) في أرواح كُتّاب مابعد الكولونيالية وبخاصة الافارقة منهم.

ثمة في هذا المجال ماينبغي إيلاؤه إهتماماً مضاعفاً: سمحت هجرة بعض الأفراد من جغرافيات الهوامش إلى المراكز الكولونيالية بنشوء أطفالهم في بيئة ثقافية هجينة *Hybrid* تحوز سمات كلّ من ثقافة المركز والهامش معاً، فتطوّر بعض هؤلاء وإستحالوا كُتّاباً أبدعوا في كتابة الروايات التي باتت تُعرَف بالرواية مابعد الحديثة - مابعد الكولونيالية، ونضج هذا اللون الروائي كثيراً حتى أن الغربيين أنفسهم باتوا يرون فيه شكلاً روائياً باعثاً على أعلى درجات الإهتمام لميله لإعلاء شأن قيم التسامح والتعدد الثقافي ولركونه إلى تجارب وخبرات بشرية لم يختبرها العقل الغربي وَلايمكن له إغفالها أو نكرانها.

٣. رواية (التعددية الثقافية) Multicultural Novel:

نشط هذا اللون الروائي في العقود الأخيرة التي شهدت إعلاء

فكرة التسامح والتعددية الثقافية والحفاظ على موروثات الشعوب ـ بما فيها البدائية – وطقوسها الفلكلورية لما تحمله من خبرات وثقافة ثرية ومكتنزة. يمكن تمييز أنواع ثلاثة في هذا الشكل الروائي:

أ. الرواية التي تعتمد على الموروثات الشفاهية البدائية:

يمثل هذا اللون الروائي صوتاً ناطقاً للثقافة الشفاهية *Oral Culture* لبعض الجماعات التي لازالت محافظة على ثقافاتها البدائية وَ ترى فيها ترياقاً ناجعاً للكثير من الأمراض التي تعانيها الحضارة الحديثة نتيجة إنقطاع جذورها بالأرض التي تعدُّها هذه الأقوام (أمّنا المقدسة) – أمّنا التي أساء لها الإنسان المعاصر إلى أبعد حدود الإساءة.

ب. الرواية المهاجرة *Immigrant Novel*:

يرمي هذا اللون الروائي – على وجه التحديد – إلى إستكشاف المعضلات التي يعانيها المهاجرون بين جغرافيات ثقافية مختلفة، وقد نشط هذا اللون الروائي كثيراً بعد طغيان العولمة الثقافية وتزايد موجات الهجرة – حتى بين المراكز الكولونيالية السابقة ذاتها – وما توفره تلك الهجرات من إنفتاح على خبرات ثقافية جديدة وإن كانت لاتخلو من مكابدات سايكولوجية وجسدية وإقتصادية.

ج. رواية (جماعات الأقلية) *Minority Groups Novel*:

تعتبر الأقليات في عالم اليوم بمثابة صوت ثقافي ضمن الأصوات الثقافية السائدة في فضاء أية ثقافة رئيسية، وماعادت مفردة الثقافة المهيمنة محبذة في هذا الإطار بعد أن صارت تشي بميل إلى تهميش الثقافات الأخرى. إنتعشت هذه الرواية بخاصة في الفضاء الأوربي

كدلالة على قيم التسامح والتعايش بين الثقافات، وللتأكيد على أحقية الأقليات في توكيد صوتها الروائي المتفرد.

٤. الرواية الرقمية *Digital Novel*:

يدعى هذا الشكل الروائي تقنياً (رواية النصوص الفائقة أو النصوص التشعّبية *Hypertext Novel*)، والنص الفائق هو نص على شاشة الحاسوب عند النقر عليه يقود المستخدم إلى معلومات أخرى. تمثل النصوص التشعبية تقدما مهماً في واجهات المستخدم *Interfaces*، حيث أنها تتغلب على قيود النص المكتوب ؛ إذ أنها لا تبقى ثابتة كالنصوص التقليدية، بل يمكن للقارئ تنظيم المعلومات بواسطة روابط ووصلات تعرف بالروابط التشعبية*Hypetlinks*. يمكن تصميم النصوص التشعبية لتأدية مهام متعددة ؛ على سبيل المثال: عندما ينقر المستخدم على نص تشعبي أو يضع مؤشر الفأرة فوقه، تظهر فقاعة تحوي تعريفا قاموسياً، أو تظهر صفحة ويب مع معلومات متعلقة بالموضوع، أو تشغل مقطع فيديو، أو تشغل تطبيقاً. تمثل النصوص التشعبيّة الفائقة إفتراقاً صارخاً عن كل الأشكال الروائية المتداولة وإنغماساً فائقاً في عصر التقنية الرقمية، ونشهد في هذه النصوص موت المؤلف - أو الأدق نشوء مؤلفين كثيرين للعمل ذاته، ونعني بذلك القرّاء أنفسهم - ، والإرتقاء بدور القارئ إلى مستوى تحديد المسار الروائي بسبب الطبيعة التفاعلية *interactivity* لهذا النوع من النصوص، وغياب الحبكات الثابتة وتلاشي النهايات المُحكمة المغلقة وحتى المفتوحة بسبب الخيارات الهائلة - غير المحددة عملياً - للإمكانيات التي يمكن أن يسلكها النص بحسب خيارات القارئ وطريقة إستخدامه للروابط الفائقة. يشكل هذا اللون الروائي تطوراً ثورياً سنلمس - حتماً - تبعاته الهائلة وتطوره إلى أشكال لا تخطر لنا ببال في يومنا هذا.

٤. حول هذا الكتاب

على الرّغم من شغفي العظيم بالفنّ الرّوائيّ (إبداعاً وترجمةً) فقد إنعقدت عزيمتي منذ زمنٍ ليس بالقصير على ترجمة أحد الأعمال المهمّة التي تتناول الرّواية لامن وجهة نظر الحرفة والتقنيات الروائيّة بل من وجهة نظر – وفي سياق – نشأتها وتطوّرها، وعلاقتها بتأريخ الأفكار والفعاليات الإنسانيّة العامّة، وبعد قراءتي للعديد من أمثال هذه الكتب آنستُ في نفسي رغبةً لترجمة هذا الكتاب الذي وضعه البروفسور (جيسي ماتز *Jesse Matz*) الذي عمل لسنواتٍ أستاذاً للغة الإنكليزيّة والأدب الإنكليزيّ في جامعة هارفرد المرموقة (وأرفقت تعريفاً به في الصفحات الأولى من هذا الكتاب). سأسرد في النقاط التالية وبإختصار الأسباب التي دعتني لإختيار هذا الكتاب للترجمة دون سواه:

١ . يمتاز هذا الكتاب بميزة فريدة: تلك هي إحتكامه إلى لغة منضبطة دقيقة تليق بلغة مبحثٍ أكاديميٍّ يفي بشروط النزعة الأكاديميّة المتطلّبة، لكنّ لغته هذه مفعمة بطراوة وبسلاسة جعلت منها لغة مشرقة بعيدة عن الصلادة الأكاديميّة المعهودة.

٢ . يتناول الكتاب موضوعاته بوضوحٍ وإختصار ومن غير إرهاق النصوص بهوامش وإحالاتٍ مرجعيّة كثيرة تحتشد بها نظيراته من الكتب الأكاديميّة.

٣. يركن الكتاب –.في مفارقة بيّنة مع غيره من الكتب – منذ بداياته إلى مساءلة المفهوم الفلسفي الذي يختصّ بكيفيّة فهمنا المتغيّر

للواقع، ويؤشّر بوضوح كيف أطاحت الحداثة بمفهومنا القديم عن الواقع (الصلب) وأحلت محلّه مفهوم الواقع (المتشظّي) وهو الأمر الذي شيّدت عليه هياكل الحداثة الروائيّة.

٤. ثمّة فصولٌ في الكتاب تحكي عن علاقة الرواية مع المشهد السياسيّ العالميّ والمؤثّرات الثقافيّة العامّة السائدة: تلك العلاقة التي شهدت مراجعات صارمة في منتصف القرن العشرين.

٥. لم يكتفِ الكتاب بالإشتغال على الرواية الحديثة - كما يوحي بذلك عنوانه - ، بل تناول في أحد فصوله مدخلاً موجزاً لِرواية مابعد الحداثة، كما تناول في فصلٍ آخر مقدّمة موجزة لِلرواية مابعد الكولونياليّة، ولايخفى مالهذين النمطين الروائيّين من طغيان صارخ وأهميّة حاسمة في أيّامنا هذه. يمكن القول بثقة حاسمة أن هذا الكتاب يمثل منصّة جيدة للإنطلاق نحو دراسة موضوعات أكثر تقدماً وتخصصاً في نظرية الرواية وتقنياتها وتأريخها ومآلاتها الأكثر حداثة ومعاصرة.

٦. بالرغم من الطيف الواسع للموضوعات التي يشتغل عليها الكتاب فإنّ حجمه يعدُّ مناسباً تماماً للقرّاء ذوي الإشتغالات الأكاديميّة والقرّاء الشغوفين بعامّة.

٧. فضلاً عن لغة الكتاب الدقيقة والمنضبطة التي تحتكم إلى طراوة محببة، فإن طريقة عرض الموضوعات تبدو أقرب إلى لغة سيناريو بصري حتى في تلك المواضع التي يناقش فيها المؤلّف مسائل فلسفية هي في صميم الحرفة الروائية، وتأتي الإستشهادات النصية بطريقة غاية في السلاسة والتناغم وبما يضيف زخماً للفكرة المطروقة.

٨. يمكنُ عدّ الكتاب تركيباً من مباحث عدة: فهو يتناول جوانب من نظرية الرواية الحديثة وفلسفتها في الفصول الأربعة الأولى، كما يتناول مآلاتها وموقعها في العالم المعاصر في الفصول التالية، وفي كلّ الأحوال فإن الكتاب يقاربُ هذه الموضوعات بطريقة سلسة هادئة ومن غير مغالاة في التفصيلات التقنية والتخصصية وفي سياقٍ يتناغم مع مبحث تأريخ الأفكار، ومن هنا فضّلت عنْونة الكتاب (تطوّر الرواية الحديثة) لأنّه يتناول الرواية الحديثة في سياق تطوري إرتقائي منذ بواكير نشأتِها الأولى وحتى وقتنا الحاضر.

أمّا فيما يختصُّ بالملاحظات ذات الطبيعة التقنيّة الخاصّة بعمليّة الترجمة ذاتها فليس لديّ الكثير لأقوله سوى أنّني وجدت الكتاب سلساً باعثاً على المتعة، ولاضير من التنويه بأنّني فضّلتُ جعل الهوامش الخاصّة بكلّ فصل في نهايته عوضاً عن تجميعها في نهاية الكتاب (مثلما هو الحال مع الكتاب الأصليّ) فذاك أجدى وأسهل للقارئ كما أرى، وتعمّدت الإبقاء على الهوامش المرجعيّة بلغتها الإنكليزيّة من غير ترجمة لمعرفتي المسبّقة أنّ القارئ الشغوف الذي يبتغي الرجوع إلى تلك المراجع لابدّ أن تكون إنكليزيّته على درجة مقبولة من التمكّن والإتقان. أودّ الإشارة أيضاً إلى أنّني تعمّدت ترك بعض النصوص الروائيّة بلغتها الإنكليزيّة الأصليّة وذلك بغية منح القارئ لمحة عن طريقة الكاتب في كتابة نصوصه ومايؤشّره ذلك على المستويين السياقيّ والدلاليّ وذاك أمرٌ في غاية الأهميّة، كما أرى، في كشف العوالم السايكولوجيّة للكاتب (و بخاصّة لكاتبٍ من طراز فيرجينيا وولف وَ غيرترود شتاين).

أودّ في هذا الموضع التأكيد على مسألتين: الأولى هي أنّ هذا العمل لاينبغي النّظر إليه بأيّ حال من الأحوال بأنّه يشتمل على أيّ ترتيبات

أنثولوجيّة أو كرونولوجيّة لأعمال الروائيّين الحداثيّين بل هو محض مساءلةٍ للرواية الحديثة ووضعها في سياق التأريخ الطبيعي *Natural History* لتطوّرها، وإستكشاف موقعها وتأثيراتها المحدثة في تأريخ الأفكار، لذا لاينبغي التصوّر أنّ الكاتب قد أغفل أو تناسى ذكر بعض الأسماء الروائيّة المهمّة في ميدان الرّواية الحديثة. أمّا المسألة الثانية فقد تحاشيت - بقدر ما أستطيع - إثقال النصّ بشروحاتٍ وتعليقات وإستطرادات من جانبي وبخاصّة فيما يخصّ التفصيلات السيريّة (البيوغرافيّة) للأسماء الروائيّة التي وردت في النصّ لأنّ أغلبها أسماء روائيّة راسخة باتت سيرتها معروفة للجميع، لكنّي مع هذا لم أر ضيراً في إضافة بعض الشروحات السيريّة لأسماء روائيّة بعينها وألحقتها في نهاية بعض فصول الكتاب ربّما لشعوري بأنّ هذه الشروحات ستغني النصّ وستعرّف بهذه الأسماء الروائيّة أكثر وبما يثير الشغف لقراءة أعمالها الروائيّة - إذ ربّما تكون هذه الأعمال أقلّ ذيوعاً عند القارئ العربيّ من نظيراتها التي كتبها الروائيّون الحداثيّون الأوائل أمثال (جيمس جويس، فيرجينيا وولف، غيرترود شتاين، إيرنست هيمنغواي،،،،) من الذين باتت أعمالهم الروائيّة كلاسيكيّاتٍ تنافس شهرتها تلك التي للكلاسيكيّات الملحميّة الإغريقيّة وللكلاسيكيّات الروائيّة الفكتوريّة.

أودّ التصريح في هذا الموضع من التقديم للكتاب أن هذه الترجمة ستكون باكورة لترجمة سلسلة من الأعمال تتناول الرواية في مختلف أوجه إشتغالاتها، وقد عقدْت العزم على ترجمة أعمال منتخبة تتناول المجالات التالية: الرواية مابعد الحداثيّة *Postmodern Novel*، الرواية مابعد الكولونيالية *Postcolonial Novel* ، الرواية وعصر العولمة *The Novel and Globalization Age*، الرواية الأمريكية الجنوبية والواقعية

السحرية *Latin American Novel and Magic Realism*،،،،، ويملؤني أمل عريض بظهور هذه الأعمال في المستقبل القريب.

ثمّة كلمة ختاميّة: أتقدّمُ بترجمتي هذه إلى القرّاء بعامّة والذين يملؤهم الشغف بقراءة موضوعات تأريخ الأفكار وتطوّرها حيث تعدُّ الرواية الحديثة واحدة من أهمّ تمظهرات الحداثة الفكريّة في القرن العشرين، كما أتقدّم بكتابي للباحثين المتخصّصين والمشتغلين بالمباحث الأدبيّة الأكاديميّة على وجهٍ أكثر تخصيصاً، فربّما وجدوا فيه مايعينهم على إنجاز مهمّاتهم في حقلٍ عُرِفَ عنه ندرة الأعمال المُترجمة إلى العربيّة.

لطفيّة الدليميّ

الأردن، عمّان: ٢٣ تمّوز ٢٠١٥

مقدّمة: أيّة حداثة؟

- في عام ١٩٠٠ شهد تيّار الإستمراريّة تغيّراً على نحوٍ مفاجئ

هنري آدامز

- في عام ١٩١٠ أو قريباً منه شهدت الشخصيّة (الروائيّة) تغيراً ملحوظاً

فيرجينيا وولف

- إنشطر العالم إلى عالمين مع حلول عام ١٩٢٢ أو في تخوم قريبة منه

ويلّا كاثر

ظلّت الرواية حديثة على الدوام: فقد كان الشغل الشاغل للرواية دوماً وعلى نحو رئيسيّ هو الحياة المعاصرة والأشياء الجديدة المستحدثة في هذه الحياة كما توحي بذلك مفردة (الحديثة)، ولكن في وقتٍ ما من عام ١٩٠٠ (أو عام ١٩١٠ أو عام ١٩٢٢) عنت مفردة (الحديثة) شيئاً أكثر ممّا كانت تعنيه من قبلُ لأنّ الحداثة صارت - وعلى نحوٍ مفاجئ - تطالُ كلّ شيءٍ، وبدا الأمر آنذاك كما لو أنّ الحداثة قد شطرت العالم شطرين وفجّرت كلّ الإستمراريّات الموصولة بالماضي وهو الأمر الذي نشأ عنه وضعٌ جديد للشخصيّة الإنسانيّة والحياة ذاتها معاً - إذ باتا في حالةٍ من التغيير المستديم، ولكي تتماشى الرواية مع الأوضاع المستجدّة كان عليها هي الأخرى أن

تفجّر سياق الإستمراريّة مع الماضي وأن تنشطر إلى أشكالٍ مستحدثة: أي أن تشهد تغييراً مستديماً كذاك الذي شهدته الشخصيّة الإنسانيّة والحياة، ومنذئذٍ صارت الرواية تُدعى (الرواية الحديثة) - تلك الرواية التي أنشأت قطيعة مع الماضي وجعلت من نفسها شكلاً جديداً، كما سعت لتمهيد الطريق أمام الحداثة المستقبليّة.

إنّ موضوع هذا الكتاب يتأسّس على مناقشة موضوعتي (لماذا) و(كيف) لبست الرواية لبوس الحداثة، ويمكن عدُّ هذا الكتاب بمثابة مقدّمة إلى أشكال الرواية الحديثة والوظائف التي تنهضُ بها إلى جانب مساءلة الدوافع، والتقنيّات، والمعضلات، والتطوّر المرتبط بالرواية الحديثة. يبدأ الكتاب بتعريفٍ إجرائيّ للرواية الحديثة مع مشاهد وصفيّة قصيرة (سكتشات *sketches*) للغايات التي إبتغاها الروائيّون المحدثون الأوائل، ثمّ يمضي الكتاب في وصف السّمات التي تجعلُ الرواية مستحقّة للفوز بتوصيف (الرواية الحديثة) من خلال الإشارة إلى بعضٍ من أكثر الأمثلة أهميّةً، ثمّ يعقب ذلك تساؤلات ونقودات، ثمّ يعرضُ الكتاب لوصف الحال الذي إنتهت إليه الرواية الحديثة منذ بداياتها المبكرة أيّام ١٩١٠ أو ١٩٢٢ وكيف طوّحت التطوّرات المتأخرة ببعض الروايات في الوقت الذي إرتقت فيه برواياتٍ أخرى، وكيف تطوّرت الرواية لتستحيل إلى الشّكل الذي صارت عليه في أيّامنا هذه. كلّ هذا سيردُ في سياق تمهيديّ لانّ الكتاب يُقصدُ منه أن يكون خارطة تؤشّرُ للقرّاء الشغوفين ما ينبغي عليهم إستكشافه بكثير من التدقيق في مرحلة لاحقة من خلال مقرّر دراسيّ في منهاج تعليميّ أو من خلال تقادم السنوات فحسب، وثمّة موضوعات كان لابد - بالضرورة الحاكمة - من طرحها جانباً (مثل السياقات التأريخيّة، والكثير من الكُتّاب المميّزين، والروايات التي كُتبت بغير اللغة

الإنكليزيّة،،،)، ولكن يبقى المأمول من العمل كلّه هو رسم أوضح صورةٍ ممكنة للرواية الحديثة ذاتها وجعلها أكثر قدرة على التداول بين القرّاء. يتلازمُ كون أمرٍ ما (حديثاً) في العادة مع كونه على قدر غير يسير من الصعوبة وهذا ما يجعل التعامل معه على قدرٍ مماثل من المشقّة، ولكنّ مقدّمة هذا الكتاب ترمي لجعل هذا العبء أقلّ مشقّة عبر تناول الرواية الحديثة بطريقة يمكن فيها لكلّ إمرءٍ أن يجد سبيله للمضيّ بثقة.

سيكون مدخلنا الأوّل هو إمتحان بعض الروايات التي قادت مسيرة الرواية الحديثة: أربعةٌ من الأعمال الروائيّة التي شكّلت فتوحاتٌ حداثيّة، وسنمضي في إستكشاف الآفاق التي قادت إليها هذه الأعمال بشأن الإرتقاء بالرواية الحديثة. سنبدأ مع العبارة الإفتتاحيّة التي مهّد بها جيمس جويس *James Joyce* لعمله (صورة الفنّان شابّاً *Portrait of the Artist as a Young Man*) (١٩١٦)، ثمّ سنمتحن بعدها قصّة تحكي عن ظهور غيرترود شتاين *Gertrude Stein* على سطح المشهد الروائيّ بأسلوبها الغريب في الكتابة والذي جعل منها إمرأة لم تنل حظّها المستحقّ من الشهرة، ثمّ سنتناولُ شكلاً متشظّياً من رواية جين توومر *Jean Toomer* المسمّاة (القصب *Cane*) (١٩٢٣)، ثمّ سنتناولُ بعدها في مرحلة رابعة مناقشة حواريّة حول طبيعة الحقيقة التي قادت فيرجينيا وولف *Virginia Woolf* للقول أنّ الشخصيّة الإنسانيّة (و معها الرواية) قد تغيّرت وإلى الأبد.

تحكي رواية (صورة الفنّان شابّاً) عن قصّة مألوفة: صبيٌّ ينمو ليستحيل شابّاً يافعاً ويجد مهنة له، ولكنّ الطريقة التي تُفتتحُ بها الرواية تبدو صادمة حدّ الدهشة:

(كان فيما مضى وفي أوقات طيّبة للغاية قطيعٌ من الأبقار يسيرُ بمحاذاة حافة طريق، وأنّ هذا القطيع السائر بمحاذاة الطريق إلتقى صبيّاً وسيماً صغيراً يُدعى "الطفل توكو")...........

إنّ الكلمات الإفتتاحيّة الأولى من الرواية تبدو عاديّة للغاية: إذ ماالذي يمكنُ أن يكون أكثر تقليديّة من نصٍّ يبتدئُ بالعبارة المألوفة (كان فيما مضى *Once upon a time*)؟ !!، ولكنّ ما تبع هذه العبارة التقليديّة كان جديداً تماماً وباعثاً على الغرابة عام ١٩١٦: فقد بدت الكلمات وكأنّها قيلت وسُمِعت بطريقة مباشرة من قبل الحياة ذاتها بلا تخطيط أو غرضٍ مسبّقين، وكانت تلك الكلمات أقرب إلى حكاية ساذجة تردُ على لسان طفل وبدا فيها الكاتب كما لو أنّه يسعى إلى تداعي لغة الأدب المعهودة آنذاك إلى الحدّ الذي سادت فيه القناعة أنّ الكاتب يتعمّدُ الإتيان بمزحةٍ أزاء تقاليد الحكي القصصي السائدة آنذاك، وفُهِم الأمر أنّ تلك الإفتتاحيّة الغريبة تأخذنا بعيداً إلى عالم غير مألوف ومن غير معونةٍ من أيّة تحضيراتٍ معهودة أو تمهيداتٍ مسبّقة (عرض المشهد الروائيّ، الإيضاحات التمهيديّة،، الخ) والتي من شأنها أن تسهّل الأمر على القارئ وتضعه في قلب الحدث، وبدا الأمر كما لو أنّنا نشهدُ غياب أيّ صوتٍ سارد إلى جانب غياب أيّة أوصافٍ توضيحيّة: بإختصارٍ بدا الأمرُ كما لو أنّنا نفتقدُ أيّة مقدّمة معقولة للعمل مثلما إعتدنا عليه في الأعمال السابقة.

ولكن لَمَ كان جويس يبتغي كتابة عملٍ من غير معونة هذه الأشياء (الوسائل والأدوات المذكورة في الفقرة السابقة، المترجمة) والتي كانت مُتداولة آنذاك؟ إذا أردنا إبتغاء الحقيقة فإنّ الحيويّة والبلاغة المستحدثة سيكونان البديل المطلوب الذي سعى إليه جويس من وراء عمله هذا: **إنّ البدء بالعمل من غير سردٍ تمهيديّ جعل العمل (صورة الفنّان**

شابّاً) أكثر شبهاً بالحياة التي هي الأخرى لاتمدّنا بأيّة تحضيرات مسبّقة في إنتظار ماقد تأتي به الأيّام القادمات من حياتنا، كما أنّ البدء بالعمل على لسان أحد شخوص الرواية ذاتها (بدلاً عن أحد الساردين الموضوعيّين من خارج الرواية) يجعلُنا نشعرُ بحضورٍ أقوى في قلب الفعل الروائيّ وهو الأمر الذي يسمحُ لذلك الصّوت بأمتلاك بلاغة غير معهودة من شأنها أن تُثري لغة الأدب وتجعل الحياة تدبُّ في أوصالها. كسرت مقدّمة جويْس في عمله (صورة الفنّان شابّاً) المواضعة الروائيّة السابقة في طريقة التمهيد للعمل الروائيّ وذلك طلباً للميزات الأعظم والتي يمكنُ إجمالُها في الإندغام القويّ بالحياة ذاتها وما يُتيحه ذلك الإندغام من إمكانيّات لم يكن الشّكل التقليديّ ليسمح - ربّما - بها.

قبل عشرين سنة من كتابة جويس لروايته، أي في عام ١٨٩٦، كانت غيرترود شتاين طالبة في كليّة رادكليف *Radcliffe College*، وكجزءٍ من متطلبات منهاجٍ دراسيّ في السايكولوجيا فقد أجرت غيرترود شتاين بعض التجارب لفهم ماالذي يستطيع البشرُ عمله بطريقة آليّة: أي بطريقةٍ تخلو من أيّة سيطرة واعية على أفعالهم، ومضت إحدى التجارب على الشكل التالي: أعطت غيرترود شتاين لكلّ واحد من أشخاص التجربة كتاباً ولوحة زجاجيّة صغيرة مثبّتة على كرات معدنيّة، ثمّ طلبت إلى كلّ منهم أن يضع يداً على اللوحة الزجاجيّة مع البقاء في حالة إنهماكٍ كامل في قراءة الكتاب، ووجدت غيرترود أنّ الأشخاص بعدما انهمكوا في القراءة كانوا يعمدون إلى تحريك اللوحة على الكرات المعدنيّة بأيديهم حتّى لو لم يكونوا يقصدون هذا على الإطلاق: أي أنّ الأشخاص كانوا يحرّكون أيديهم بطريقة تلقائيّة، بل كان ثمّة ماهو أكثر إدهاشاً: فعندما مُنح الأشخاص أقلاماً للكتابة لم يكونوا يكتفون بتحريك الالواح الزجاجيّة فوق الكرات المعدنيّة بل

كانوا يكتبون عليها بإستخدام تلك الأقلام وهذه هي الحالة التي تدعى (الكتابة التلقائيّة الآنيّة) والتي قد تبدو محض سخفٍ لامعنى له ولكنّها في حقيقة الأمر مسألة كاشفة في غاية الأهميّة: **إنّ ماكشفت عنه تلك التجربة بالنسبة إلى غيرترود شتاين اليافعة آنذاك هو وجود (شخصيّة ثانويّة) والتي هي شكلٌ من المحادثة الأكثر عمقاً تُستخدَمُ فيها لغة أكثر أوّلية من لغتنا وتنطلق من قعر العقل البشريّ.**

إنّ شيئاً يشبه تلك اللغة الأوّلية كثيراً ظهر بعد سنواتٍ عدّة في عمل شتاين المسمّى (أزرارٌ رخوة *Tender Buttons*) (١٩١٤): كان الكتاب متخماً بجملٍ لا تشبه أيّاً من تلك الجمل السائدة في النثر المتداول حينذاك إذ كانت جُمل الكتاب عشوائيّة وذات نبرة تكراريّة وتجريديّة باعثة على الحيرة، وبدا الأمر كما لو أنّ عبارات شتاين كانت تنبعثُ من ذاتها التلقائيّة القابعة عميقاً تحت طبقات عقلها الواعي (سأنقل النصّ التالي للكاتبة بلغته الإنكليزيّة من غير ترجمة لعدم إمكانيّة ترجمة النص من غير معرفة السياق الذي يرد فيه النص والخلفيات التي يتأسّس عليها، المترجمة) :

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling.The difference is spreading.

هذه جملٌ مربكة تماماً والسبب الأساسيّ وراء ذلك يكمن في أنّها تبدو غير قادرةٍ على قول أيّ شيء ذي أهميّة إطلاقاً: إنّها لا تحاولُ وصف أيّ شيء حقيقيّ كما أنّها لاتزوّدُنا بأيّة معلومةٍ نتوقّعها في العادة من وراء الكتابة النثريّة، ويمكن القولُ أنّ هذه العبارات قد تعبّر

عن بعض ما قد تجود به (الذات التلقائيّة). ولكن لِمَ أرادت غيرترود شتاين أن تكون لذاتها التلقائيّة تلك الغلَبة في الميدانَ الأدبيّ، وبخاصّة انّ هذا النمط الكتابيّ يتلازم مع درجة عالية من التشويش الباعث على الإرباك؟ أحبّت شتاين هذا النمط من الكتابة التلقائيّة لجدّته وصعوبته وكونه لايخدم أغراضاً عمليّة، وكمثل الكثير من الكُتّاب الحداثيّين أرادت شتاين رؤية الأثر الذي تُحدثه الإكتشافات الحديثة في الأدب كما كانت شديدة الولع لرؤية إنتقال نتائج تجاربها في الحقل السايكولوجيّ إلى ميدان الرواية و لم تضع في حساباتها مدى الغرابة لما يمكن أن ينتج من وراء محاولاتها تلك: فقد أرادت أن تتحدّى الإفتراضات المسبّقة للقرّاء حول ما تعنيه (اللغة المحتشدة بالمعنى) وأرادت في الوقت ذاته أن ترى ماالذي سيحصل لو أنّ اللغة أضحت عديمة الفائدة - أي فيما لو تضاءلت اللغة وبدلاً من كونها تخدم أغراضاً عاديّة صارت محض شيءٍ لاتملك إزاءه سوى الشعور بالدهشة الخالصة.

هل كان تحدّي الإفتراضات المسبّقة هو ما دعا جين توومر لجعل عمله (القصب *Cane*) خليطاً من شظايا؟ كتب توومر كتابه هذا في خضمّ إنبعاث حركة التنوير بمنطقة هارلم (و يقصد بذلك إنفجار الفعاليات الثقافيّة الأفريقيّة - الأمريكيّة في نيويورك عام ١٩٢٠)، وقد جعل توومر من عمله هذا سلسلةً من أقاصيص قصيرة وطويلة معاً إلى جانب قصائد وأغانٍ ومشاهد تصويريّة (سكتشات)، ويشير عنوان الكتاب إلى أنّ هذه الشظايا القصصية لها علاقةٌ ما بمحصول قصب السكّر في الجنوب الأمريكيّ وما ترتّب على زراعته من إستغلال عنصريّ الطابع، ولكنّ الإحساس بالتماسك المنطقيّ ينتهي عند العنوان فحسب ولا تحاول الرواية في معظم أجزاءها أن تُبدي أيّة

إشارة إلى الترابط والإنسجام. لِمَ جعل توومر الأشياء تتداعى على تلك الشاكلة؟ ولِمَ لم يحاول جعل عَمله كلّاً واحداً منسجماً؟

إنبثقت حركة هارلم التنويريّة في خضمّ وقتٍ مفعم بالدهشة والأزمة معاً، وبالفرصة السانحة والندم على مافات، وإنفجر الإبداع والغضب المكبوتان في الصدور لقرون عدّة وظهرا بقوّة في المشهد الثقافيّ، وفعل هذا الخليط من الإبداع والغضب فعله في توومر على نحوٍ إستثنائيّ وبخاصّة أنّ الرجل كان ثنائيّ العِرق وشعر بتداعيات التغيير الإجتماعيّ بطريقة غاية في التميّز لذا عبّر عن التطرّفات المصاحبة للحداثة الأفريقيّة - الأمريكيّة بجعل روايته خليطاً زئبقيّاً من المكوّنات فجاءت شظايا عمله معبّرة عن تشظّي الحياة المعاصرة - الطريقة التي باتت فيها الحريات والفرص المتاحة تكسر القيود القديمة، والطريقة التي صارت فيها الفوضى الحديثة تهشّم المؤسّسات والأعراف التقليديّة، وهكذا جاء إنعدام الشكل الأدبيّ المحدّد السمات في عمل توومر (القصب) إنعكاساً متخماً بالمعنى لعالم بات يفتقد الملامح المميّزة على نحوٍ مضطرد: فعندما يصف بطل رواية (القصب) حالة روحه يمكننا أن نتحسّس على الفور حاجة الكاتب الماسّة لهذا الشكل المهشّم من الفنّ الروائيّ بغية عكس الواقع الحديث المترع بالألم:

(الشكل الذي أحرق روحي هو شيء ممزّق بشغّ تسلّل إليّ من حلمٍ ما، من كابوس موحش، ولن يبقى ساكناً مالم أطعمه: فهو يعتاش على الكلمات !! الكلمات غير الجميلة. أيّها الإله الكلّي القدرة: كفى لهذه الكلمات الجميلة وأسألك المزيد من الكلمات الممسوخة، المتشظّية، المعذّبة، الملتوية.)............

في هذا المقطع نمتلك إيضاحاً لما يمكن أن يكون عليه الحال عند كتابة كتابٍ مفعم بالحكايات المتشظّية مثل (القصب): الأزمة الحديثة التي ضربت العالَم أحرقت نفسها داخل الروح جاعلة من تلك الروح شيئاً مأزوماً يحتاجُ كلمات جديدة بحثاً عن الخلاص - ليست تلك الكلمات المنمّقة الجميلة التي ربّما تكون أنجزت المهمّة من قبلُ بل تلك الكلمات (الممسوخة، المتشظّية،،،) وصار المرء في حاجة إلى تعابير متشظّية تصلح للتعبير عن عالم متشظٍّ هو الآخر. إنّ شكل رواية (القصب) يبدو معذّباً بذات شكل الحياة التي تسعى الرّواية لإستحضارها لذا يكون شكل العمل ذا دلالة واضحة وكاملة المعنى لأنّه يبدو غير مترابط مثلما تكون مرآة مكسورة أكثر قدرة على عكس ملامح ثقافة متشظّية.

أخيراً، ثمّة مثالٌ ختاميٌّ: الجدال الذي أعقب نشر فيرجينيا وولف لروايتها (غرفة يعقوب *Jacob"s Room*) (١٩٢٢). تأسّست رواية وولف هذه على حياة أخيها الذي مات شابّاً، ولكنّ علاقة التأسيس تلك ظلّت رخوة إذ لم تكن وولف تقصد حقّاً سرد قصّة حياة تقليديّة كما لم تشأ تصوير أخيها يعقوب على نحوٍ مباشر أو كامل وليس ثمّة ساردٌ في الرواية يصف يعقوب بشكل كامل، وحتّى يعقوب نفسه لا يصف نفسه في الرواية بطريقة تمنحُنا صورة كاملة لشخصيّته، وعوضاً عن ذلك يحصل أن نعرف شيئاً عنه بطريقة عارضة ووقتيّة وعلى نحو غير محسوب كما يبدو هو لأصدقائه وعائلته، ومن خلال لفتاته، وبمعرفة الإنطباعات التي يُبديها. إنّ (غرفة يعقوب) تتمحورُ حول يعقوب وتُراكِمُ الرواية وعلى نحوٍ بطيءٍ الإنطباعات المتحصّلة عنه لتنتهي إلى نوع جديد من التشخيص *characterization* - التشخيص المؤسّس على الإعتقاد بأنّ شخصيّة المرء شيء يلفّه الغموض دوماً

ويطاله التغيير مع الوقت والظروف المحيطة به وأنّ من المستحيل رسم صورة متكاملة عن أيّة شخصيّة.

إتّسم عمل وولف (غرفة يعقوب) بديناميكيّة وسطوةٍ فنيّة بيّنة ولكنّ البعض وجد فيه عملاً غير جدير بالإهتمام. أرنولد بينيت *Arnold Bennett* (الروائيّ الذي حقّقت رواياته أفضل المبيعات تلك الأيّام) إتّهم وولف بخلق شخصيّات على درجة لاتصدّق من المراوغة بحيث بدت معها غير واقعيّة على الإطلاق: (غرفة يعقوب عمل ثريٌّ يتفجّر أصالة وهو مكتوب بطريقة رائعة ولكنّ شخصيّات العمل لايمكنها المكوث في عقل القارئ بطريقة حيويّة) [١]. رأى بينيت أنّ شخصيّات وولف إفتقدت الواقعيّة المطلوبة ولكنّ وولف ردّت عليه بالقول أنّ مايعنيه (الواقع) قد طاله التغيير، ومضت إلى القول أنّ أفكار بينيت بشأن الشخصيّات الروائيّة باتت عتيقة لأنّ الواقع الحديث ذاته صار موضوعاً للتساؤل، وكتبت تقول: (هو - أي بينيت، المترجمة - يقولُ أنّ الشخصيّات الروائيّة متى ماكانت واقعيّة فإنّ الرواية حينها ستمتلك فرصة البقاء وبعكس ذلك فإنّها يجب أن تموت ! ولكنّي أساءل نفسي: ماالواقع؟ ومن هم القضاة الناطقون بإسمه؟) [٢]، وبعد أن بات الواقع ذاته موضع تساؤل فإنّ وولف شعرت بأنّ التشخيص الروائيّ إستحال مسألة حدسٍ فحسب بدلاً عن كونه مسألة محسومة بصورة مسبّقة، كما بات التشخيص موضوعاً للتجريب الديناميكيّ عوضاً عن كونه طريقة معياريّة محدّدة، لذا فإنّ وولف، وعلى الرغم من إنتقاد بينيت لها، مضت في محاولة (الإمساك بشبح) الشخصيّة الروائيّة الحديثة.

ولكن ما الذي جعل وولف ترى الواقع على ذلك النحو؟ حصل ذلك لأنّ وولف شعرت أنّ الواقع منفتحٌ على كلّ التساؤلات وبخاصّة

أنّ عام ١٩٢٢ شهد غياب الإجماع بشأن ماكان يُعدُّ حتى ذلك الحين أمراً يستوجب الإهتمام أكثر من سواه من الأمور: فقد بدا من قبلُ أنّ موضوعاتٍ مثل الدين، الحكومة، القواعد الحاكمة للحياة الإجتماعيّة قد أملت نسقاً محدّداً من الأسبقيّات، والقناعات، والعادات، وهو ماقاد الناس بالنتيجة إلى رؤية العالم بطريقة متماثلة، أمّا الآن فقد باتت وولف تشعر أنّ العلاقات الحاكمة بين الناس ومؤسّساتهم قد تعثّرت بصورة جوهريّة وشابها الكثير من التنوّع بحيث لم يعد ثمّة عادة مشتركة بين الناس في رؤية الواقع على نحوٍ موحّد مفرط الوضوح كما إعتادوا من قبل، ومنذ ذلك الحين بات الواقع موضع مُساءلة على المستوى الفرديّ ولم يكن الروائيّ بمعزل عن الأمر إذ بات عليه هو الآخر أن يُساءل الواقع في أعماله الروائيّة بدل إفتراضه إفتراضاً محضاً، ولم تكن وولف وحيدة في موقفها بل شاركها كلّ الروائيّين الحداثيّين القناعة بعدم جعل الواقع كخلفيّة مفروغ منها في الرواية بل صار الواقع ذاته موضوعاً للحدوس الروائيّة كأيّ موضوع آخر سواه.

وضْعُ الواقع موضع المساءلة الروائيّة، وتشظّي العمل الروائيّ وإحتشاده بالجمل التلقائيّة والأصوات الشخصيّة من داخل الرواية: تلك هي بعض السّمات التي جعلت الرّواية توصَف بالحداثة. ولكن، ماالذي تخبرُنا به تلك السّمات بشأن طبيعة الرواية والغرض المقصود منها؟ أوّلاً وقبل أيّ شيء آخر بات الروائيّون الحداثيّون ينطلقون في كتابة أعمالهم وهم مسكونون بقناعة راسخة تؤكّد أنّ التحديث عمل على تغيير طبيعة الواقع، وأنّ الرواية ينبغي لها أن تغيّر هي الأخرى طبيعتها إذا ما أرادت أن يُكتب لها البقاء والإستمراريّة، كما بتنا نعرف أنّ الرواية صارت تنجزُ الأهداف المتوخّاة منها بطريقة تختلف عمّا سبق: إذ باتت الرواية تضعُ نفسها في مواجهة مفتوحة مع القناعات والأعراف

الأدبيّة السائدة، وحلّ التجريب، والإبتكار، والإرتجال كمثاباتٍ راسخة تسِمُ الرواية الحديثة، وكانت النتيجة المتوقّعة من وراء هذا نشوء أساليب وهياكل روائيّة جديدة والتي كانت في غالب الأحيان صادمة ومدهشة وعصيّة على الفهم، وفيما يختصُّ بالصعوبة المقترنة بالرواية الحديثة فإنّ لها أسبابها، وأهمُّ تلك الأسباب جعلُ الرواية شبيهة بالنار المضيئة بغية جعل الواقع الحديث أكثر عرضةً لجلب الإنتباه، والتمحيص، والفهم وهو الأمر الذي يستوجبُ جعل الرواية تمتلك ذات التعقيد والإمتاع والغرابة المقترنة بتجربة العيش في العالم الحديث. كانت تلك بعضاً من التوجّهات الأساسيّة التي تسعى إلى تحقيقها الرواية الحديثة، وهي ذات التوجّهات التي تقف وراء غرابة السّطور الأولى من رواية (صورة الفنّان شابّاً)، والتشظّي الكثيف في رواية (القصب)، والنوع الجديد من الشخصيّة الروائيّة التي نجدها على صفحات رواية (غرفة يعقوب).

الرواية الحديثة، إذن، ليست محض مصطلح يشير إلى أيّة رواية كُتبت في الحقب الزمنيّة الحديثة، كما أنّها لاتشيِر إلى تلك الروايات الجديدة أو الصادرة حديثاً، بل تشير المفردة إلى شيء أكثر تحديداً: الرواية التي تمارس التجريب في الوسائل التي تنافسُ في سباق الحداثة، كما يشير المصطلح إلى الرواية التي تجنحُ إلى إستخدام تقنيّات جديدة، ونظريات روائيّة جديدة، ولغات جديدة، وعلى هذه الشاكلة يمكن أن نمتحن الموقف: فإذا أردنا أن نرى إبتكاراً روائيّاً شكليّاً جذريّاً فيمكن الرجوع إلى العبارات والهياكل الروائيّة لأعمال (جويس) وَ (توومر)، وإذا أردنا معاينة الفلسفات والسايكولوجيّات الجديدة فيمكن الرجوع إلى أعمال (وولف) وّ (شتاين). تشير الرواية الحديثة إلى أيّة رواية تحاول إستخدام كلّ هذه الوسائل مع إضفاء نكهة عليها

بحسب متطلّبات الحداثة، وإذا وضعنا في حسباننا تشظّيات السرد، ومساءلة الشخصيّة الإنسانيّة، وكون العقل بذاته أحجية كبرى، وغياب المرجعيّات السلطويّة فإنّ الرواية كان لابدّ لها أن تشهد تغيّراً عظيماً، كما تشير الرواية الحديثة أيضاً إلى كلّ رواية تمضي في الإنحياز لهذه المتطلّبات برضا وقناعة وعلى نحوٍ جذريّ يرمي إلى إحداث فارق بيّن في المشهد الروائيّ، ويمكن لنا في الوقت الحاضر إستخدام تعريفٍ وقتيّ شديد البساطة يقولُ أنّ (**الرواية الحديثة هي أيّة روايةٍ تحاول تجريب شيء جديد في مواجهة الطغيان السائد للحداثة بحيثُ تسعى إلى عكس فعاليات الحياة الحديثة، وسبْر غورها، بل وحتّى تحقيق الخلاص الموعود لها**).
قد يبدو هذا التعريف موغلاً في التبسيط أو موغلاً في الغموض، ولكن ألا تسعى كلّ الروايات وراء شيء جديد دوماً؟ ألم تحرّض الحداثة كلّ الكُتّاب الروائيّين على الإتيان بشئ جديد في أعمالهم؟ ما المقصود بمفردة الحداثة؟ ولماذا يمكن للحداثة أن تُحدث فرقاً في حياتنا المعاصرة؟ وكيف يمكن للرواية الحديثة أن تحافظ على تقاليد الحداثة وتحقّق الخلاص الناجز لمجتمعات الحداثة؟

الحداثةُ هي عالم الحاضر وإنزياحٌ عن التقاليد وإلتصاقٌ مع المستقبل، وقد ينال الحداثة بعض الأذى من جراء النزاعات، أو قد تتحطّم تحت ثقل الشكوك ولكنّها في نهاية الأمر عالم مفعمٌ بروح التغيير، والحداثة كما وصفها الشاعر (شارل بودلير) هي (**اللحظة الوقتيّة، العابرة، المحمّلة بإمكانات التغيير**) [٣]. تضع الحداثة الحياة في خضمّ فيضٍ من التحوّل الدائم كما تقودُ إلى إجتراح مكتشفاتٍ جديدة، وأفكار جديدة، وطرائق حياة جديدة وهو الأمر الذي يجعل كلّ لحظة تبدو حاسمة على نحوٍ مؤثّر للغاية. يخلق العلم والتقنيّة كلّ يوم وسائل جديدة نراها ونتفاعل معها ونديم التفكير فيها كما تخلق السياسات العولميّة المتقلّبة

ثقافات جديدة في الوقت ذاته الذي تخلق فيه صراعات جديدة، وبتنا نرى الأجيال الصاعدة وهي ترمي التقاليد وراءها بكلّ سعادة ورضا، ومضت إلى غير رجعة القوى السكونيّة التي لطالما تعاملت معها الإنسانيّة: المرجعيّات الدينيّة والسلطات المطلقة تراجعت منذ عهد بعيد، والأرستقراطيّات العتيدة زالت هي وتقاليدها المتجذّرة وحلّ محلّ تلك التقاليد الايمان الحاسم بالتغيير. هنري آدامز *Henry Adams* - وهو أحد المتحدّرين المتأخّرين لواحدةً من أهمّ الارستقراطيّات الأمريكيّة - أجمل هذه الحالة الإنتقاليّة من التقاليد العتيدة إلى الحداثة المستجدّة عندما كتب هو ذاته (بأنّه عندما سُئل (ماالذي تؤمن فيه؟) أجاب بأنّه في واقع الأمر يشعر بأنّه لايؤمن بأيّ شيء..... وأنّ فكرة الشكل الواحد، أو القانون، أو النظام، أو السلسلة المنطقيّة لم يعد لها أيّة أهميّة تماماً مثل إنعدام أيّة فكرة لديه، وأنّ مايرى فيه قيمة عظمى هو فكرة الحركة *Motion*، وأنّ ماكان عقله ينجذب إليه هو التغيّر *Change*.)[٤]. إنّ الإنزياح من النظام والإستقراريّة نحو التغيّر والحركة هو ما عنته الحداثة بصورة رئيسيّة، وأنّ هذه الفكرة منذرة وملهمة في الوقت ذاته: هل أنّ هذا النمط الوجوديّ يُثري الثقافة الإنسانيّة أم يُساهم في تحطيمها؟ هل ستجلب الحداثة الموعودة التقدّم المضطرد والحريّة الديناميكيّة والإحتمالات المفتوحة أم ستجلبُ بدلاً عن ذلك الصدمات والأذى والكوارث والصراعات والحروب؟ وإذا كانت الحداثة قد ساعدت على تحطيم الفعاليات التقليديّة، والإحتفاليّات، والعادات، وكسرت سلسلة الثقافة التقليديّة فما الذي سيحلُّ محلّ هذه؟ وما الذي سيعقب كلّ هذا؟

في كتابه المعنون (الصّلابة التي تلاشت في الهواء: تجربة الحداثة *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*) يؤطّر

مارشال بيرمان *Marshall Berman* الحداثة في إطار المتناقضة الصارخة التالية: (**أن نكون حداثيّين يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعدُنا بالمغامرة، والقدرة، والمتعة، والإرتقاء، والتحوّل المستديم في ذواتنا وفي العالم حولنا معاً، وفي الوقت ذاته فإنّ الحداثة تهدّدنا بتدمير كلّ مانمتلك، وكلّ مانعلم، وكلّ مانحن عليه.**) [٥]. إنّ هذه البيئة الموصوفة في المتناقضة هي بالضبط ما تحاول الرواية الحديثة تصويره: فهي تسجّل المغامرات السايكولوجيّة الجديدة التي توفّرُها البيئة الحديثة، وتوثّق تحوّلات الطبقات الإجتماعيّة وتصف مديات المتعة الملازمة للحياة المدينيّة الديناميكيّة (الكثيفة الحراك) - وقبل كلّ هذا فإنّ الرواية الحديثة تولي جلّ إهتمامها لنمط التغيّر المقترن بهذه الحياة الحديثة والوعي المستحدث الذي تخلقه، ولأنّ الحداثة كانت شيئاً نعيش وسطه منذ أمد بعيد فقد صار (الجديد) هو الطريقة التي نرى بها أنفسنا وسط تلك الحداثة وأضحى (مقدار الحداثة) يعني حجم إدراكنا المتفرّد لكوْن الحياة حالة تغيّر مستديمة، وأنّ أيّ شيء وكلّ شيء هو أمر ممكن الحدوث، وأنّ التدمير الشامل يمكن أن يكون واسعاً ومستديماً، وأنّ شيئاً مستحدثاً ينبغي أن يُخلق لكي يضفي معنىً لكلّ هذا.

وبغية إضفاء معنىً على كلّ هذا: للإحتفاء بمتعة التحوّل، وللتحذير من تهديد التدمير الشامل، ولرثاء الفقدانات السابقة - شعر الروائيّون الحداثيّون بوجوب الإنغمار في محاولة تجريب شيء جديد ليس محض حبكاتٍ جديدة وحكايات جديدة بل أشكال جديدة: لم تغْدُ (ماذا) بل (كيف) هي العلامة الفارقة التي تضع الرواية الحديثة موضع إفتراق صارخ عمّا سواها من الروايات، وتبدو هذه المسألة بيّنة كما يوضّحها ستيفن سبندر *Stephen Spender* الذي يسجّل الملاحظات التالية في كتابه (كفاح الحداثة *The Struggle of the Modern*):

(الحداثيّون هم أولئك الذين يشرعون في أعمالهم وهم مسكونون بفكرة أنّ الطبيعة الإنسانيّة قد تغيّرت، وإن لم تكن الطبيعة الإنسانيّة قد تغيّرت فإنّ علاقة الفرد بالبيئة المحيطة به قد شهدت إعادة تشكيل عظمى في أقلّ التقديرات....... وأنّ هذا التغيّر الذي تسجّله الحواس الرهيفة (الشبيهة بمتحسس الحركات الزلزاليّة) ينبغي عليه هو الآخر أن يغيّر بدوره كلّ العلاقات السائدة سواءً بطريقة ترتيب الكلمات أو بطريقة وضع العلامات على نسيج الكانفاس *canvas* وهو مايقود إلى تخليق قصيدة، أو رواية، أو لوحة.....)
(٦).

تطلّب التغيّر الثقافيّ بدوره تغيّراتٍ في الترتيبات اللفظيّة على مستوى أساليب التعبير الأساسيّة بل وأكثر من ذلك أيضاً. تعمدُ الرواية الحديثة إلى تجريب أي شيء، وتفعل هذا على نحو تكراريّ متواتر، وينطلق الإحساس بضرورة التغيير من القناعة بأنّ أشكال التعبير ينبغي أن تتبدّل دوماً للإيفاء بمتطلّبات الحداثة ولإبقاء الأفراد فعّالين ذوي فكر متجدّد على الدوام قادر على إستكشاف أيّة إمكانيّات جديدة قد تجود بها الحداثة.

إنّ الإختلاف (الشكليّ) هو الطريقة الأكثر وضوحاً لبيان الكيفيّة التي أريد بها للروايات الحديثة الأولى أن تختلف عن الروايات المعياريّة السائدة، وبالنسبة للروائيّ الحداثيّ فإنّ معظم الروايات المكتوبة حوالي عام ١٩٠٠ أو عام ١٩١٠ كانت قد غدت باهتة وبائسة مفتقدة إلى الهدف لأسباب عدّة: فقد بدا أنّ تلك الروايات السابقة كانت تحكي عن ذات طريقة الحياة الغابرة ذات الإيقاع البطئ المتّسم بالركود، كما أنّها كانت تفضّل البقاء على سطح الأشياء ولم تحاول الغوص بعيداً في الأغوار السايكولوجيّة، وكانت تتّسمُ بعدم الكفاءة ومثقلة بأحمالٍ من الرّطانات اللغويّة التي جعلت الواقع يبدو

بعيداً عن قدرتها في التناول إذ كانت تروي حكاياتها من علٍ وبدت تلك الحكايات وكأنّها كانت تُروى من وجهة نظر مراقب خياليّ كلّي المعرفة وشبيه بالآلهة !!. تظاهرت تلك الروايات بقدرتها على سرد حكاياتٍ سلسة منذ بدء الرواية وحتّى خاتمتها وكانت على الدوام تضعُ خواتيم إيجابيّة للحكايات وصار لزاماً أن تكون تلك الخواتيم أنيقة ومتقنة الصنعة. أراد الروائيون الحداثيّون تهشيم تلك التقاليد الباهتة رغم أنّهم لم يظنّوا أبداً أنّ كلّ الروايات السابقة كانت عبثيّة خاوية. (**نزاعنا ليس مع الكلاسيكيّات) هذا مالاحظته فيرجينيا وولف التي أضافت أنّ النزاع الحقيقيّ هو بمواجهة الروايات المكتوبة في الماضي القريب والتي فشلت في أن تحافظ على صلتها بالحياة الواقعيّة.** كان الإجماع العام بين الجيل الشابّ من الروائيّين حوالي عام ١٩١٠ يقوم على أنّ الرواية ينبغي أن تتخلّى عن تماسكها المصطنع الكذوب ونزعتها التصالحيّة التقليديّة مع الذات والنظرة غير الحديثة إلى العالم إذا ما أريد لها أن تستعيد المعنى والصلة مع الحياة، لذا سرّع هؤلاء الروائيّون الشباب إيقاع الرواية وجعلوها تتماهى مع تيّار الحياة الواقعيّة: فقد جعلوا الجُمل الروائيّة زلقة مثل إنتقالات العقل البشريّ، وجعلوا الحبكة تنمو بطريقة عشوائيّة كما باتوا يقصّون حكاياتهم من وجهات نظرٍ متغيّرة وصاروا يبدؤون حكاياتهم ويضعون خواتيمها على نحوٍ مفاجئ وبلا تمهيد، وهكذا كتب هؤلاء الروائيّون الشباب نصوصاً مماثلة للسطر الأوّل في رواية (صورة الفنّان شابّاً) حيث يبتدئ جويس بعبارة (كان فيما مضى) بغية توفير شعورٍ بالحياة وهي في حالة صيرورة، كما راح أولئك الروائيّون الشباب يكتبون رواياتٍ مثل (غرفة يعقوب) التي تُبنى فيها الشخصيّات من خلال إنطباعاتٍ ديناميكيّة (حركيّة) بدلاً عن التحليل الموضوعيّ البطيء الإيقاع، وحاول هؤلاء الروائيون تجريب كلّ شيء إبتداءً من الأسلوب التلقائيّ وحتّى توظيف الفلسفات

الجديدة الباردة والكئيبة، وحاولوا كذلك إستخدام السّاردين الجُدُد والأشكال الأدبيّة الهجينة والنظريّات الثوريّة الخاصّة بالسايكولوجيا البشريّة، والحقُّ أنّهم فعلوا كلّ هذا لجعل الرواية قادرة على الإيفاء بموجبات الحداثة - لاعلى صعيد مادّة الرّواية وموضوعاتها فحسب بل في ذات أشكال الإدراك والتعبير الروائيّين.

كان الإيفاء بمتطلّبات الحداثة وجهاً من أوجه عمل الروائيّين الحداثيّين الذين أرادوا في الوقت ذاته مجابهة الحداثة أو حتّى تحقيق البديل الخلاصيّ لها. تميل الرواية الحديثة بصورة جوهريّة إلى إمتلاك شكلٍ من (الأمل الخلاصيّ التعويضيّ) بعدما شغف بعض الروائيين بإستعادة المعنى والكمال والجمال في العالم الحديث، ودعا ستيفن سبندر هذا المِيل بِـ (نمط الأمل *Pattern of Hope*) ومضى إلى القول **(إنّ الفكرة القائلة بأنّ الفنّ الحديث يمكن أن يُحدِث تحوّلاً في الحياة المعاصرة بجعل الأفراد أكثر هدوءً ونبلاً وجنوحاً للسلام لهي فكرة خليقةٌ بتنوير العالم)** [٧]. كان ذلك الأمل المرتجى يقوم على أنّ الاشكال الفنّية الجديدة يمكن لها أن تصبح قوى جماهيريّة في رؤية الأشياء كما يمكن لها أن توفّر وسائل قويّة في الشعور وفي القدرات النقديّة المستحدثة على الرغم من برودة الحواس المقترنة بطغيان التقنيّة المصاحبة للحداثة.

من الجانب الآخر للمشهد كان نمط الأمل ذاك يُنظرُ إليه على أساس أنّ الأشكال الروائيّة الجديدة يمكن لها أن توفّر ملاذاً بوجه طغيان الحداثة والتهديد المتوقع منها، وربّما وفّرت الطلاقة اللغويّة المقترنة بالرواية الحديثة للأفراد القدرة على وصف المآزق الحديثة التي باتوا يعيشونها. **إنّ مابات مشتركاً بين الكُتّاب الحداثيّين هو التوجّه للكتابة بطريقة تبدو أساسيّة وحيويّة لإدامة حيوات الأفراد وكما لو أنّ الحياة الجديدة بالثقة والمتخمة بالمعنى باتت في مسيس الحاجة للخيال الروائيّ، وكما لو أنّ**

البصيرة الكاشفة نحو العقل الإنسانيّ صارت تعتمد على الأعماق التي توفّرُها الإستبصارات الروائيّة الحديثة التي راحت تقترب من تخوم أعماق ذلك العقل، وكذلك كما لو أنّ الحريّة الحديثة يمكنها أن تنبثق بشكل كامل متى ما إمتحن المرء الجمل المتدفّقة والمتشظّية التي تزخر بها الروايات الحديثة.

إنّ شيئاً مماثلاً لِـ (نمط الأمل) هو الذي دفع كاتباً مثل دي. إج. لورنس *D. H. Lawence* للتصريح بالمعونة والدعم اللذين توفّرهما الرواية:

(الرّواية هي كتاب الحياة المشرق. الكتب ليست الحياة ذاتها. الكتب محض سلاسل متذبذبة في الأثير. ولكن برغم أنّ الرواية هي رموزٌ تهيم في الفضاء لكنّها يمكن أن تجعل الإنسان الحيّ يرتجف..... أن تكون حيّاً، أن تكون إنساناً حيّاً، أن تكون إنساناً حيّاً كاملاً: تلك هي المسألة الجوهريّة. يمكن للرواية (و الرواية وحدها) – من بين أفضل مايمكنها أداؤه – أن تمُدّ لك يد العون. يمكن للرواية أن تعينك في ألّا تكون إنساناً ميّتاً في الحياة) [٨].

هذه القناعة الخلاصيّة في الرواية تبدو نموذجيّة لكنّها ليست عالميّة: فالكثير من الروائيّين الحداثيّين لا يوظّفون بالضرورة (نمط الأمل) هذا في أعمالهم الروائيّة، ولكنّ كتابة روايةٍ حديثة عُدّ في جانبه الأكبر مواجهة للحداثة بإحساسٍ قائم على أنّ الشكل الأدبيّ يمكن أن يوفّر خلاصاً للحداثة !! ويمكن للنتائج المترتّبة على ذلك أن تشكّل فرقاً جوهريّاً عظيم الأثر للثقافة الإنسانيّة.

تأسيساً على الملاحظات أعلاه سنُعدّلُ تعريفنا الإجرائيّ للرواية الحديثة ليغدو كالآتي: **(الرواية الحديثة هي العمل الروائيّ الذي يسعى في طلب موضوعٍ جديد رغبةً لعدم الإنكفاء في مواجهة متطلّبات الحداثة، ويستخدم في العادة "نمط الأمل "كمسعى خلاصيّ مرتجى). يبقى ثمّة**

الكثير ممّا يمكن قوله بالطبع وستكون مهمّة الحيّز المتبقي من هذا الكتاب إستكشاف الأشكال الجديدة للرواية الحديثة، ولكن مع هذا يبقى تعريفنا السابق عرضة للتساؤل وبخاصّة إذا علمنا أنّ الروايات الحديثة غالباً ماتتّفقُ مع متطلّبات هذا التعريف بطريقةٍ جزئيّة أو على نحوٍ يمسّ وجوهاً محدّدة دون غيرها من الإشتراطات. إنّ بعضاً من الروايات الحديثة التي تسعى لإحداث فرقٍ نوعيّ في الحياة الحديثة لاتبدو عليها الجدّة إطلاقاً، والبعض الآخر من الروايات التي تتوفّرُ على جدّة معقولة لاتبدو راغبة في إمتلاك أيّ نوعٍ من أنواع تقديم (المعونة والدعم) للحياة الحديثة مثل تلك التي وصفها لورنس من قبلُ، ومع كلّ ذلك توجد بعض الرّوايات التي تبدو منغمسة في التجريب وحده وحسب ولأسباب لا علاقة لها - أو ذات علاقة واهنة - بالحداثة، وفوق ذلك فإنّ بعض الروايات الحديثة، ومع السنوات، تبدو متقاطعة مع الحداثة بتعارضها الفاضح مع مواصفات الرواية الحديثة، لذا فإنّ تعريفنا السّابق للرواية الحديثة قد يبدو أحياناً متشدّداً في التحديد والتوصيف من جهة مثلما قد يبدو فضفاضاً من جهة أخرى، وربما كان هذا الحال غير مقتصرٍ على الرواية الحديثة: فقد تكون الأشكال الأخرى من الفن (الشعر، الفلم السينمائيّ) أكثر قدرة على النهوض بمتطلّبات الحداثة من الرّواية، وربّما كنّا في حاجة قصوى إلى بعض التحديد المفرط الصرامة *specificity* الذي سنلمسه في التفاصيل المبثوثة في ثنايا فصول الكتاب القادمة. يمكننا في هذه المقدّمة أن نفرض بعض التحديد على تعريف الرواية الحديثة إذا ما إمتحنّا التعريف المفاهيميّ في ضوء السياق التأريخيّ لتطوّر الرواية، وكذلك إذا راجعْنا مكانة الرواية الحديثة في تأريخ الثقافة.

مثلما أكّدنا من قبلُ فإنّ الرواية ظلّت حديثة على الدوام طالما أنّها

ترمي عبر بصيرتها الكاشفة لمساءلة اللحظة الحاضرة والسّعي الدائم في طلب الجدّة والحداثة، وكذلك لأنّ الرواية تمتلك القدرة الصّارخة في التأثير على الطريقة التي يحيا بها الناس. دون كيخوته *Don Quixote* (١٦٠٥) التي توصف بكونها الرواية الأولى على مستوى العالم سعت لمساءلة الواقع، وكذلك فعلت رواية باميلا *Pamela* (١٧٤٠) التي كتبها صامويل ريتشاردسون *Samuel Richardson* والتي هي رواية في شكل رسائل، وقد جعلتْنا هذه الرواية ننغمس في صيرورة الحياة كما فعلت رواية (صورة الفنّان شابّاً) أو (غرفة يعقوب) ، ولكن حلّ عهدٌ صارت فيه التوجّهات الواقعيّة في الكتابة الروائيّة تُنفذُ بطريقة أكثر عمديّة وبوعي ذاتيّ قصديّ أكثف من ذي قبلُ وعلى نحوٍ أكثر أساسيّة للوفاء بشروط حرفة الكتابة الروائيّة والشهرة المستحقّة لها. طوّر عملا (صورة الفنّان شابّاً) وّ (غرفة يعقوب) وبشكلٍ متعمّدٍ نوعاً من النزعة الحداثيّة بهيئة جهدٍ متناغم وشامل لإضفاء الجدّة على العمل الروائيّ ولتحديث الصنعة الروائيّة، وربّما تكون الروايات السابقة لهذين العملين تتوفّر على قدر من التجريب والقدرة الإبتكاريّة ولكنْ في هذين العملين بات الإبتكار أسبقيّة في ذاته والعلامة المميّزة التي تؤكّد مساهمة الرواية في العمل المثمر الذي تنهض به الثقافة الحديثة.

نشأت الرواية الحديثة مع إنبثاق الحداثة ولكن تبقى موضوعة توقيت هذا النشوء مفتوحة للتساؤل. يميل البعض لجعل توقيت نشوء الرواية الحديثة يتزامن مع عام ١٨٥٧ الذي شهد نشر عملَيْن أساسيّين باتا معلماً للحداثة الفرنسيّة: (أزاهير الشرّ *Les Fleurs du Mal*) لِبودلير، وّ (مدام بوفاري *Madame Bovary*) لِغوستاف فلوبير، فيما يميل بعضٌ آخر إلى إقران نشوء الرواية الحديثة مع عام ١٩٠١ – العام الذي توفّيت فيه الملكة فكتوريا ودُفنت معها التقاليد الصارمة للتقاليد الفكتوريّة العتيدة، بينما يذهب البعض إلى إعتبار

عام ١٩١٤ عاماً لإنبثاق الحداثة الروائيّة مُعتبرين أنّ الحرب العالميّة الأولى كانت بمثابة فتقٍ كارثيّ – مثل جائحةٍ مرضيّة – شكّل فاصلةً زمنيّة بين ماضٍ متحضّر ومستقبلٍ مكتنفٍ بفوضى مطبقة.

أرجعت فيرجينيا وولف تأريخ الحداثة الروائيّة إلى عام ١٩١٠ في حين أرجعته كاثر إلى عام ١٩٢٢، ولكن على كلّ حال يبدو واضحاً للغاية أنّ الحداثة (و معها الرواية الحديثة) كانت في حالة تأرجح شديدة الوضوح عام ١٩٢٢ تزامناً مع نشر رواية (يوليسيس *Ulysses*): الكُتاب الذي يُعدُّ التحفة الروائيّة الأفخم لِجويس كما أعتُبِر في الوقت ذاته موسوعة للأشكال الروائيّة الحديثة.

حلّت اللحظة المجيدة الفاصلة (*apotheosis*) عام ١٩٢٢ الّذي عُدّ ذروة الحداثة، وشهدت السنوات العشرون التي تلته الإرتقاء المضطرد والسطوة المهيمنة للرواية الحديثة. كانت العشرينات (من القرن الماضي) أكثر السنوات ديناميكيّةً (حركيّة) وتأثيراً بعد أن ساهمت الأعمال المدهشة والملهمة لكلّ من جويس، توومر، وولف، وآخرين في فضح عوالم القرّاء والأساتذة والمقلّدين وبعث الإلهام فيها، وَ شهدت ثلاثينات القرن العشرين أوّل ردّات الفعل العنيفة تجاه الرواية الحديثة لأنّ المتطلّبات السياسيّة إبتغت نوعاً من الواقعيّة الخشنة لاتتناغم مع روح الرواية الحديثة، وتدافع الكُتّاب حينها لإيجاد وسائل كفيلة بجعل الرّواية أكثر قدرة على النّهوض بأعباء المسؤوليات العامّة الجديدة، ومع قدوم الحرب العالميّة الثانية بدا أنّ أسوأ مافي الحداثة هو الذي بات يحقّق الإنتصارات الحاسمة تاركاً للرواية ملاذاً صغيراً للغاية تحتمي فيه، وعلى أساس هذه النظرة يدّعي البعض أنّ ماكان يُدعى (نقطة ذروة) عام ١٩٢٢ لم يمضِ في الإستمرار طويلاً بعد ذلك.

إنّ (نمط الأمل) العتيد، وبرغم إيمانه بالتجريب الفنّي وقناعته بأنّ الرواية الحديثة يمكن أن تكون عُرضةً للمراجعة الأدبيّة، فإنّه لم يكن قادراً على تجاوز أهوال الحرب العالميّة الثانية والرعب الذي صاحبها كما يقول البعض: إذ مَنْ ذا الذي سيحافظ على ثقته في سلطة الفنّ وعظمته بعد أن إختبر الناس ماعلّمتهم الحرب بشأن سطوة الفوضى الجامحة؟ وحتّى لو لم تقتل الحرب تلك الدفقة الحداثيّة، ألم تكن الموجة الحداثيّة ستلقى خاتمتها على يد ثقافة مابعد الحرب المشبعة بالتهديدات النووية، والنزعة التجاريّة المتفشّية، والإنقسامات العولميّة المُربكة؟ تلك بعض ثمار الحداثة التي برهنت أنّ الرواية عاجزة عن الوقوف بوجه مدّها العارم. إنّ هذا المشهد يؤرّخ لنهاية الرواية الحديثة بطريقة كيفيّة وتقريبيّة عام ١٩٣٩ أو عام ١٩٦٥ وصارت الرواية بعدئذٍ توصَف بتوصيفاتٍ أخرى.

و لكن هل خدمت الدفقة الحداثيّة حقّاً عام ١٩٣٩ أو عام ١٩٦٥؟ وحتّى لو سلّمنا بأنّ زمن الحداثة قد مضى (طالما أنّ الحداثة كانت تشكّلاً تأريخيّاً محدّداً ومرحلة زمنيّة محتشدة بالحوادث والفرص المحدّدة)، ألم يكن مُتاحاً للرواية الحديثة أن تتمثّل تلك التحوّلات وتحيا بل وحتّى أن تستمدّ القوّة منها؟ هذه تساؤلاتٌ في غاية الأهمّية لأنّ البعض يظنُّ أنّ مابدا كخواتيم الأمور (أهوال الحرب، الإنزياحات العولميّة، الإتّجاهات المُعاكسة للنزعات الجماليّة السائدة، التقنيّات المستحدثة، مابعد الحداثة) سيطالُها هي الأخرى تعديلاتٍ لاحقة لتستحيل بداياتٍ بعد أن كانت تُرى كنهاياتٍ مطلقة. لم تعمل هذه الأمور ومثيلاتُها على وأد الدفقة الحداثيّة بقدر ماساهمت في تصحيح مساراتها وجعلها أكثر قدرة على التأثير وأكثر إمتلاكاً للقدرة الفنيّة وأكثر طواعيّة للإستجابة. غيّرت الحرب العالميّة الثانية خريطة

العالم وترتّب على هذا التغيير أن باتت الروايات الجديدة في إفريقيا، والهند، وأماكن أخرى قادرة على البدء بتأطير حداثتها الخاصّة بوسائل جديدة، ثمّ حلّت حركة مابعد الحداثة (التي يوحي إسمها على الفور بنهاية الحقبة الحداثيّة) لتعزّز حركة الحداثة وتساهم في تجديدها، وقد بدت حركة مابعد الحداثة *Postmodernism* سلبيّة بالكامل وغير متّسمة بالجديّة الكافية ولاتتناغم مع (نمط الأمل) الذي وسم الحداثة، ولكن سرعان ماأضحت مصدراً لأكثر الأعمال التخييليّة إبهاراً وفتنةً وربّما ساهمت في إنجاز المشروعات التي تركتها الرواية الحديثة غير مُنجزة. ربّما كانت الخواتيم المُدّعاة بداياتٍ جديدة في حقيقتها، وربّما لازالت الرواية الحديثة متواجدة على الساحة حتّى يومنا هذا ولكن لا بصيغتها المهيمنة أيّام كانت الحداثة ملكة متوّجة تمسك بزمام المشهد الثقافيّ والأدبيّ، ولكن من المؤكّد في كلّ الأحوال أنّ الرواية الحديثة لاتزال نشطة وفعّالة وتمتلك ذات الدوافع والأهداف والتأثيرات التي علّمتها بعلامتها المميّزة منذ بدء إنطلاقتها.

هل كانت الحقبة الممتدّة بين ١٨٥٧ وَ ١٩٣٩ هي الحقبة التي سادت فيها الرواية الحديثة فعلاً أم أنّها لازالت تمضي بثباتٍ حتّى في أيّامنا هذه؟ سيمتحن هذا الكتاب تينك الرؤيتين عبر إستثارة نوعٍ من الرؤية التوفيقيّة: سنبتدئُ رحلتنا مع تخوم الحرب العالميّة الأولى عندما صار واضحاً تمام الوضوح للكُتّاب على إختلاف مشاربهم أنّ عالماً متغيّراً يستلزم بالضرورة نوعاً جديداً من الرواية، ولكي نلج هذا العالم الجديد سنمتحنه أوّل الأمر من وجهة نظر كاتبٍ وقف على العتبة الفاصلة بين القديم والجديد. نشر هنري جيمس *Henry James* بعضاً من أعماله التي عُدّت نقطة تحوّل مفصليّة في الرّواية الحديثة مبكّراً في عام ١٨٧٠، وفي عام ١٩١٤ كتب مقالةً عنوانُها (الرواية الحديثة)

كانت نوعاً من مقالةٍ مسحيّة إستعرض فيها الرواية السّائدة آنذاك وتنبأ بمعضلاتها المستقبليّة.

سنبدأ كتابنا مع جيمس والأسس والتكهّنات التي أشاد عليها حرفته الروائيّة، ثمّ سنتوسّعُ لتناول الطّور الحداثيّ الأوّل من الرواية الحديثة والذي ساد المشهد الروائيّ منتصف القرن العشرين وذلك من خلال إستكشاف أعمال روائيّين مثل جويس، وولف، كاثر، توومر، شتاين، وستكون التجارب الروائيّة التي أنجزت تقريباً في الفترة المحصورة بين ١٩١٤ - ١٩٣١ بؤرة إهتمامنا الرئيسيّة، ومتى ماتعلّمنا تقدير الطيف الواسع من الإمكانيّات التي تعِدُ بها الرواية الحديثة سيكون في قدرتنا آنذاك مساءلة الرواية وإمتحانها، ثمّ سنشهد في فصول الكتاب اللاحقة كيف نُساءلُ الرواية الحديثة بغية إحداث إنتقالةٍ وتجديد فيها لتستحيل رواياتٍ مستقبليّة طافحة بالأمل الموعود. في روايات جورج أورويل *George Orwell*، كريستوفر إيشروود *Christopher Isherwood* ، جون شتاينبك *John Steinbeck* (أي رواية العقدين الثلاثينيّ والأربعينيّ من القرن العشرين) سنرى كيف أمكن للسياسة أن تتداخل مع الآمال الجماليّة وكيف ضغطت ومارست تأثيرها القاسي على النزعة الواقعيّة في الرواية، ثم سنختبر لاحقاً في روايات جين ريز *Jean Rhys*، في. إس. نيبول *V. S. Naipaul* ، تشينوا أتشيبي *Chenua Achebe* (أي رواية العقدين الخمسيني والستّيني من القرن العشرين) كيف أمكن للصحوات السياسيّة الناشئة أن تجعل الرواية الحديثة أكثر إستجابة لعوالم التغيير الشامل. سنُعاين بعد هذا التجارب الحداثيّة والفلسفيّة بهيئةٍ مضخّمة في الكتابة مابعد الحداثيّة لكلّ من صامويل بيكيت *Samuel Beckett*، توماس بينكون *Thomas Pynchon*، جيانيت وينترسون *Jeanette*

Winterson، كما سنتتبّعُ في فصولٍ لاحقة التوجّهات الأقلّ تطرّفاً عندما شذّبت الرواية الحديثة قدرات الإستكشاف الأخلاقيّ لديها إلى جانب تأثيراتها على موضوعات العدالة الإجتماعيّة، ونزعة التمرّد الأساسيّة فيها، وقدرتها على مزاحمة الموجة الحداثيّة والتنافس معها بجدارة وإستحقاق راسخين.

قبل أن ننطلق في رحلتنا مع الرواية الحديثة، ثمّة خلاصةٌ أخيرة لِما نعنيه بوصف روايةٍ ما بكونها (حديثة): **القدرة على التعامل مع المعضلات والإمكانيّات الملازمة للحداثة - الأعاجيب التقنيّة، الفوضى الإجتماعيّة، الأحجيات السايكولوجيّة، نمط التغيّر - وجعل تلك الموضوعات المادّة الأساسيّة والأثيرة التي تستمدُّ منها الرواية تحدّياتها وإلهامها، كما تعني الحداثة الروائيّة كذلك مواجهة الحداثة بأشكالٍ تجريبيّة غير مطروقة في الكتابة، وتجنحُ الرواية الحديثة لفعل ذلك وهي مسكونةٌ بقناعةٍ راسخة بأنّ الأشكال الجماليّة يمكنها إحداثُ فرقٍ جوهريّ في الطريقة التي يرى بها الناس، ويفكّرون، ويعيشون، وربّما عنى هذا شيئاً يبدو قديماً إلى حدّ يبعث على التناقض - شيء بدأ قبل مائتي سنة تقريباً (عندما راحت الحداثة تبدو للمرّة الأولى كمعضلةٍ عظيمة الطغيان) ثمّ حلّت الذروة الحداثيّة عام ١٩٢٢ مع نشر (يوليسيس) مترافقة مع الفتوحات الحداثيّة الأخرى، ثمّ آذنت الحداثة الروائيّة بختامٍ بعدما بدا أنّ المثاليّة الجماليّة لم تعد تناسبُ حداثة حياة مابعد الحرب، ولكن لن تعدم الرواية الحديثة ماتجود به دوماً: فكما سنرى لاحقاً، الروايات يمكنها في كلّ الأوقات أن تكون متّسمةً بالحداثة، أو في أقلّ تقدير يمكن لأشكال الرواية الحديثة - ولو تقادمت - أن تكون مصدرحيويّةٍ لثقافتنا الراهنة.**

- **هنري بروكس آدمز *Henry Brooks Adams***: كاتب أمريكيّ ضارب الشهرة، وُلد في ١٦ شباط (فبراير) ١٨٣٨ وتوفي في ٢٧ آذار (مارس) ١٩١٨، وقام بالكتابة في مجالات التأريخ والرواية وكتابة السّير. تمثلت أهمّ كتاباته في سيرته الذاتية والتي عنونها "تعليم هنري آدمز" *Education of Henry Adams* عام ١٩١٨ والتي أعتبِرت إحدى أروع السّير الذاتية في الأدب الغربي برمته، وَ قبل أن يتوجه هنري آدمز إلى مجال الكتابة والتأليف كان قد عمل في مجالي السياسة والصحافة. ينبغي التنويه أنّ هنري آدمز هو إبن تشارلز فرانسيس آدامز: حفيد الرئيس الأمريكي السادس جون كوينسي آدامز.

- **ويلّا كاثر *Willa Cather*** (١٨٧٣ - ١٩٤٧م): روائية أمريكية شهيرة ذاع صيتها بسبب رواياتها (نبراسكا والجنوب الغربي الأمريكي) التي عبّرت فيها عن حب عميق للبلاد ونفور شديد من المادية التي شاهدتها في الحياة الحديثة. أظهرت حباً حقيقيًا عظيماً للقيم التقليدية وللأسرة والكرامة الإنسانية والأمل والشجاعة وَ أبدت رغبة طاغية في إثارة الجدل حول جدوى الأساليب التقليدية في التفكير والإحساس وبخاصّة تصويرها لشخصيات نسائية قوية تمتاز بالتصميم وبالصلابة من ذلك النوع الذي رسمه الكتاب الأوائل للرجال فقط. وُلدت كاثر بالقرب من ونشستر في فرجينيا ورحلت مع أسرتها إلى نبراسكا وكان عمرها تسع سنوات، وفي عام ١٩٠٥م نشرت مجموعة قصصية. ألّفت كاثر إثنتيْ عشرة رواية في مقدمتها: عزيزتي أنتونيا (١٩١٨)، الموت يحل بكبير الأساقفة (١٩٢٧).

- **جين توومر *Jean Toomer***: شاعر وروائيّ أمريكيّ يعدّ من أهمّ الشخصيّات التي ساهمت في حركة هارلم التنويريّة وتيّار الحداثة. وُلد

توومر في ٢٦ كانون أوّل (ديسمبر) ١٨٩٤ وتوفي في ٣٠ آذار (مارس) ١٩٦٧، ونشر كتابه الاوّل المعنون (القصب *Cane*) في عام ١٩٢٣ ويراه البعض أهمّ كتبه وأكثرها إثارةً. كافح توومر طويلاً ليثبت هويّته ككاتب أمريكيّ ورفض بلا هوادة الجهود الروائيّة لتصنيفه ككاتب أسود وبخاصّة أنّه كان ثنائيّ العِرق ويتحدّر من سلالة أسلافٍ أوربيّة معروفة. مضى توومر في كتابة الشعر والقصص القصيرة والمقالات، وبعد زواجه الثاني عام ١٩٣٤ إنتقل من نيويورك إلى بنسلفانيا وإنضمّ إلى جماعة الكويكرز *Quakers* الدينيّة المعروفة، ثمّ إعتزل الحياة العامة. من أعماله المنشورة بالإضافة إلى الكتاب أعلاه:

× **مشكلات الحضارة *Problems of Civilization*، ١٩٢٩.**

× **تفسير عبادة الأصدقاء *An Interpretation of Friends Worship*، ١٩٤٧.**

× **نكهة الإنسان *The Flavour of Man* ، ١٩٤٩.**

– **جين ريز *Jean Rhys***: كاتبة دومينيكانية المولد كتبت روايات وقصصًا قصيرة وشعرًا. صوّرت التفكك والإحباط في رواياتها ببراعة تؤهلها لتتبوأ مكانة أفضل مما حظيت به فعلاً: فقد نالت ثناء النقاد ولكن شعبيتها بين القراء ظلت متدنية. وُلِدت ريز في روسو بالدومينيكان من أب ويلزي وأم كريولية، وفي عام ١٩٠٧ هاجرت إلى بريطانيا حيث درست التمثيل لفترة قصيرة مقسّمة وقتها بين لندن وباريس. في باريس التقت بالكاتب فورد مادوكس فورد الذي شجعها وكتب مقدمة لأولى مجموعات قصصها القصيرة المسماة (الضفة اليسرى) (١٩٢٧). نشرت سيرتها الذاتية غير المكتملة بعنوان إبتسم من فضلك بعد وفاتها في عام ١٩٧٩.

تشمل روايات ريز الرباعية (١٩٢٨)، بعد ترك السيد ماكينزي (١٩٣١)، رحلة في الظلام (١٩٣٤)، صباح الخير؛ منتصف الليل (١٩٣٩)، وبعد فترة انقطاع طويلة صدرت أوسع رواياتها إنتشارًا بعنوان بحر سرغووسا الواسع *The Wide Sargossa Sea* (١٩٦٦).

– **تشينوا أتشيبي Chinua Achebe** : روائي نايجيريّ معروف على المستوى العالميّ بالكتابة عن التداعيات الإجتماعيّة والسايكولوجيّة الناجمة عن إختلال التوازن الثقافيّ الذي ينشأ عن فرض الأنماط الثقافيّة الكولونياليّة على المجتمعات الإفريقيّة المحلّية، وتتراوح الثيمات الّتي يكتب عنها أتشيبي من الأزمات الناجمة عن الإتّصال الاوّل لسكّان قرية إفريقيّة مع الرجل الأبيض إلى محاولة إفريقيّ عالي الثقافة خلق نظام أخلاقي متين لنفسه وسط بيئةٍ من القيم السريعة التبدّل في مدينة كوسموبوليتيّة.

ولِد أتشيبي الذي يوصف في العادة "عميد عصبة الكتاب الأفارقة "و"أب الأدب الإفريقي الحديث" بشرق نيجيريا عام ١٩٣٠ وتتلمذ في المدارس العامّة الحكومية وكان من الخرّيجين الأوائل من جامعة (إيبادان) المرموقة في نايجيريا، وعمل بعد تخرجه في هيئة الإذاعة النايجيرية كمنتج إذاعي ومخرج للبرامج الموجهة الى الخارج وقد بدأ مهنة الكتابة في هذه الحقبة من حياته. ألف أتشيبي أو ساهم في تاليف أو تحرير قرابة سبعة عشر كتاباً تضمّ خمس رواياتٍ نذكر منها: الأشياء تتداعى *Things Fall Apart* (١٩٥٨)، قوس الله *Arrow of God* (١٩٦٠) ، لا راحة بعد اليوم *No Longer At Ease* (١٩٦٠)، رجل الشعب *A Man of the People* (١٩٦٦) كما عمل محرّراً لسلسلة (هاينمان) المرموقة الخاصّة.بالأدب الإفريقي وحصل على ما يقارب ال ٢٥ درجة دكتوراه فخرية من جامعات مرموقة في كلّ أنحاء العالم.

توفّي أتشيبي في مدينة بوسطن الأمريكيّة في ٢١ أذار عام ٢٠١٣.

- **فيديادر سوراجبراساد نيبول *V. S. Naipaul***: روائي بريطاني ولد في عام ١٩٣٢ في (شاغواناس) قرب مرفأ أسبانيا في ترينيداد إلى أسرة هندوسية هاجرت من الهند. كان جده يعمل في حصاد قصب السكر، وكان والده يزاول مهنة الصحافة والكتابة. في سن الثامنة عشرة غادر نيبول إلى إنكلترا حيث حصل على شهادة في الأدب عام ١٩٥٣ من جامعة أوكسفورد، وهو يقيم منذ تلك الفترة في إنكلترا لكنه يخصص قسطاً كبيراً من وقته لرحلات إلى آسيا وإفريقيا وأميركا. كرّس حياته للكتابة الأدبية، وعمل في منتصف الخمسينات صحافياً لصالح هيئة الإذاعة البريطانية *BBC* وحصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠٠١. نُشِر له العديد من الروايات وكتب الرحلات منها:

× **عامل التدليك المتصوف *The Mystic Masseur*، ١٩٥٧**

× **شارع ميجيل *Miguel Street*، ١٩٥٩**

× **منزل للسيد بيسواس *A House for Mr. Biswas*، ١٩٦١**

× **المقاتلون *Guerrillas*، ١٩٧٥**

× **منعطفٌ في النهر *A Bend in the River*، ١٩٧٧**

- **ثوماس بينكون** *Thomas Pynchon*: روائيّ أمريكيّ ولِد عام ١٩٣٧ ويعرف عنه رواياته المعقّدة وشديدة التكثيف. تتناول أعماله الروائيّة وغير الروائيّة على حدّ سواء طيفاً واسعاً من الموضوعات والأنواع الأدبيّة والثيمات وتستكشف حقولاً واسعة في التأريخ، والموسيقى، والعلوم، وحتّى الرياضيّات. أمضى بينكون سنتين من الخدمة في البحريّة الأمريكيّة ثمّ حصل بعدها على شهادة في اللغة الإنكليزيّة من جامعة كورنيل. نشر مع نهاية الخمسينات من القرن

الماضي بضعة قصص قصيرة ثمّ إبتدأ مع بداية الستينات بنشر رواياته التي جعلت منه روائياً ذا سمعة عالميّة مرموقة. من أعماله المنشورة:

× في *V.* ، ١٩٦٣

× قوس قزح الجاذبيّة ***Gravity"s Rainbow***، ١٩٧٣

× ماسون وديكسون ***Mason & Dixon***، ١٩٩٧

× في مواجهة النهار ***Against the day***، ٢٠٠٦

× الحافة النازفة ***Bleeding Edge***، ٢٠١٣

– **جيانيت وينترسون** *Jeannette Winterson*: روائيّة بريطانيّة ذاعت شهرتها بعد نشر عملها الاوّل المعنون (البرتقال ليست الفاكهة الوحيدة *Oranges Are Not the Only Fruit*) عام ١٩٨٥ والتي تعدّ رواية قريبة إلى نمط سيرة ذاتيّة تحكي فيها الكاتبة عن فتاة مراهقة تتمرّد على القيم التقليديّة السائدة. ولِدت وينترسون في مانشستر عام ١٩٥٩ وكانت تنوي الإنضمام في بواكير حياتها إلى إحدى البعثات التبشيريّة الخمسينيّة *Pentecostal* ، وبدأت بكتابة المواعظ وهي بعمر السادسة. تتناول رواياتها موضوعات الإستقطاب الجندري والهويّة الجنسيّة. عملت وينترسون مقدّمة برامج كما تعمل منذ عام ٢٠١٢ أستاذة لمادة الكتابة الإبداعيّة في جامعة مانشستر. حصلت على وسام الإمبراطوريّة البريطانيّة من رتبة فارس (*OBE*) عام ٢٠٠٦. من أعمالها المنشورة:

× الشغف ***The Passion***، ١٩٨٧

× العالم وأماكن أخرى ***The world and Other Places*** ١٩٩٨ (قصص قصيرة).

× الآلهة الحجريّة *The Stone gods*، ٢٠٠٧

× بوّابة ضوء النهار *The Daylight Gate*، ٢٠١٢

Notes

INTRODUCTION: MODERN HOW?

1. Arnold Bennett, "Is the novel decaying?," in The Author's Craft and Other Critical Writings of Arnold Bennett (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1968), p. 88.

2. Virginia Woolf, "Character in fiction" (1924), in The Essays of Virginia Woolf: Volume Three, 1919–1924, ed. Andrew McNeillie (New York: Harcourt

Brace Jovanovich, 1988), p. 426.

3. Charles Baudelaire, "The painter of modern life," in Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists, trans. P. E. Charvet (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 403.

4. Henry Adams, The Education of Henry Adams: An Autobiography (1907; Boston: Houghton Mifflin, 1961), p. 231.

5. Marshall Berman, All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity New York: Penguin, 1988), p. 15.

6. Stephen Spender, The Struggle of the Modern (Berkeley, CA: University of California Press, 1963), p. xiii.

7. Ibid., p. 84.

8. D. H. Lawrence, "Why the novel matters" (1925), in Study of Thomas Hardy and Other Essays, ed. Bruce Steele, The Cambridge Edition of the Letters and Works of D. H. Law-

rence, eds James T. Boulton and Warren Roberts (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 195, 197.

الفصل الأوّل

أين ومتى: نشأة الرّواية الحديثة

الرّواية الجديدة في حدود عام ١٩١٤

(الأستاذ): هكذا إعتاد الكُتّاب الشباب أن يدعوا هنري جيمس *Henry James* الذي كان في حدود عام ١٩٠٠ أستاذ فنّ الرواية الذي لايُبارى، و لم يكن هنري جيمس قد برع في هذا الفنّ فحسب ولكنّه كان بشكلٍ ما صانعه كذلك من خلال برهنته الحاسمة بأنّ الرّواية هي شكلٌ فنّيّ إذ لم تكن الرّواية من قبلُ تُعتبرُ على الدوام فنّاً راسخ الأركان: فقبل أن ينشر جيمس رواياته المبكّرة (ساحة واشنطن *Washington Square*) وّ (صورة سيّدة *The Portrait of a Lady*) عام ١٨٨٠ لم يكن الناس معتادين على معاملة الرواية كصنعةٍ فنية على قدم المساواة مع الشعر أو الموسيقى أو الرسم. كانت تلك الفنون تعدُّ فنوناً جادّة رصينة في حين كانت الرواية، على النقيض، تعدُّ فعاليّة أقلّ إمتاعاً ولاتمتُّ إلى الفن بصلة، ولكن مع عام ١٨٨٠ شهدت الساحة تغيّراً حاسماً وبخاصّة مع ظهور أعمال الكاتب الذي بات يُدعى (أب الرواية الحديثة): غوستاف فلوبير *Gustave Flaubert*. في رواية (مدام بوفاري) (١٨٥٧) وأعمالٍ أخرى أبان فلوبير لجيمس - وبقيّة العالم معه - أنّ الرواية يمكن لها أن تكون مادّة معتبرة للتخطيط والتنفيذ المتقن الصنعة عبر إستخدام الحكايات ذات التخييل المكثّف والمهيكلة في إطارٍ دقيق وغير الساذجة في غايتها المقصودة التي تنطوي على موضوعات فلسفيّة مرموقة، و لم يكن هذا النزوع الفني المقصود مقتصراً على منطقة واحدة: فعلى سبيل المثال نشهد التوجّه الفني ذاته لدى الكاتب الروسيّ (إيفان تورغينيف *Ivan Turgenev*)

الذي جاءت روايته (آباءٌ وبنون *Fathers and Sons*) (١٨٦٢) للفن الروائيّ بدفقة جديدة من العاطفة وبطريقة جديدة بالكامل من القدرة على مراقبة الحوادث وبخليط متكامل من التعقيد والبساطة معاً، وفوق كلّ ذلك جاءت للفنّ الروائيّ بعدميّة طاغية !!، أمّا بالنسبة للروائيّة الإنكليزيّة (جورج إيليوت *George Eliot*) فقد جعلت روايتها (ميدل مارتش *Middlemarch*) (١٨٧١) الهياكل المجتمعيّة موضوعاً للتمحيص العلميّ والأخلاقيّ، أمّا الكاتب الأمريكيّ (ناثانييل هوثورن *Nathaniel Howthorne*) فقد منحت روايته (الرسالة القرمزيّة *The Scarlet Letter*) (١٨٥٠) الحياة العاطفيّة في الفن الروائيّ قدرة رمزيّة ودراميّة جديدتيْن. شكّل كلّ هؤلاء الكتّاب وغيرهم من الذّين إمتلكوا وعياً ذاتيّاً ومقدرة فنيّة بيّنة مصدراً هائلاً من التأثير على هنري جيمس عندما شرع في رحلة دفعه للرواية إلى آفاق أعلى مستحقّة لها بإعتبارها شكلاً من أشكال الفنّ الحديث، **ولم يحقّق جيمس هذا الهدف بمحض كتابته للكتب الجميلة بل بتأكيده الواضح كيف يمكن للرواية أن تنقل الحياة إلى مستوياتٍ جديدة.**

في مقالته الموسومة (فنّ الرواية) (١٨٨٤) كتب جيمس أنّ في مستطاع الرواية خلق الواقع أو، في الاقلّ، إثراء قدرته التأثيريّة، وأنّ الرواية تستحقُّ وضعاً جماليّاً خاصّا بها، وأكّد جيمس أنّ **(الرواية فنٌّ من الفنون الجميلة *Fine Arts* ومن أجل ذلك فهي تستحقُّ كل التقديرات والمكافآت التي لطالما مُنِحت حصريّاً للأعمال التي تجود بها المهن الناجحة في الموسيقى، والشعر، والرسم، والعمارة)**، ثمّ يمضي جيمس في شرح (لماذا) وّ (كيف) تُعدُّ الرواية فنّاً راسخاً ممّا جعل عمله هذا نقطة تحوّل صارخة في تأريخ الرواية [١]، وعلى وجه التخصيص أفاض جيمس في شرح الموضوعة المتضمّنة في مسألة الكثافة التخييليّة والتمحيص الدقيق الّتي كتب بشأنها فلوبير، وأضاف **(الرواية ليست محض وصفٍ للحياة يبعثُ**

على المتعة بل هي شيءٌ يمكنُ أن "يتنافس مع الحياة "وأن يطوّرها ويرتقي بها بل وحتّى يفوقها ويضعُها في فخّ مصيدته لأجل تحقيق غاياتٍ مستوجبة بأعظم قدر من الدقّة): هذا التمجيد للدور الذي تنهض به الرواية وهذه الإنبعاثة الجديدة للتخييل الروائيّ كانا أمراً حاسماً في ولادة الرواية الحديثة لأنّهما إنطويا على معنى أنّ الرواية يمكنها أن تكون ملاذاً خلاصيّاً منقذاً للحياة من خلال تشذيبها وإثراءها وتعظيم دفقها. بعد أن إتّفق الكتّاب الآخرون مع جيمس أو خلصوا إلى النتيجة ذاتها التي بلغها هو ولكن بوسائل مختلفة تغيّرت النظرة إلى الرواية من كونها شكلاً عاديّاً للإمتاع إلى إعتبارها منتدىً يعجّ بالواقعيّات أو (الحقائق) الجديدة.

إنّ مافعله جيمس ذاته في هذا الميدان هو إغناء الوعي الروائيّ: إذ لم يحصل قبل جيمس أن سبر كاتبٌ روائيٌّ الأغوار العميقة لعقول شخصيّاته الروائيّة، أو شخّص كاتبٌ آخرٌ تعقيد الحياة وهشاشتها ولامحدوديّاتها، وباتت الرواية في زمن جيمس تُفرِدُ وقتاً أقلّ من ذي قبلُ لأفكار الشخصيّات الروائيّة ومشاعرها وصارت تؤكّد أعظم التأكيد على الحبكة الروائيّة ذاتها وحسب، و لم تعد الأفكار والمشاعر بمؤثّرة إلّا بالقدر الذي يستلزمه الإرتقاء بالعمل الروائيّ، فصار (الوعي) ذاته في الرواية الجيمسيّة هو الحكاية الأكثر أهمّية ممّا عداها، وبالنسبة إلى جيمس - والكثير من الكُتّاب المستقبليّين الّذين سيأتون بعده - باتت الرواية تمتلك معنىً بقدر ماكانت شخصيّاتها (تمتلك إدراكاً فائقاً وإحساساً عميقاً بالمسؤوليّة)، وكذلك بقدر ماكان في إستطاعة الرّوائيّ تتبّع كلّ التفاصيل الدقيقة للإدراك العقليّ للشخصيّات. (إنّ كون الشخصيّات تمتلك إدراكاً دقيقاً..... هو مايساهمُ بطريقة عظيمة التأثير في تعزيز مغامراتها الروائيّة ويوفّرُ الإحساس الأوفى بما يقعُ عليهم) وهذا هو مايجعل الرواية قادرة على خلق واقعٍ أكثر غنىً (٢).

حثّ هوس جيمس بموضوعة (الوعي الروائيّ) واحدة من أهمّ النظريّات السايكولوجيّة التي إستحالت نظريّة جديدة للعقل: فقد بدأت السايكولوجيا بالنظر إلى الفكر بطريقة جديدة إذ تمّ التقليل من شأن النظر إلى الفكر كوحداتٍ منقسمة من الملاحظة والإنتباه وصار التوجّه أكثر فاكثر نحو معاينة الفكر كفيضٍ مختلط من الفعاليّات اللاواعية. في كتاب (مبادئ السايكولوجيا *Principles of Psychology*) للعالم وليم جيمس *William James* (وهو أخٌ لهنري جيمس وأستاذ غيرَترود شتاين) يوصف الوعي بأنّه (تعدّديّة زاخرة بالموضوعات والعلاقات) ويجري كتيّار: (الوعي إذن في ذاته لايبدو مكوّناتٍ منفصلة من الأشياء الفائقة الصغر..... ليس ثمّة من فواصل بينها، إنّه يجري..... (النهر) أو (التيّار) هما المصطلحان اللذان يمكنهما وصف الوعي على نحوٍ طبيعيّ وبأفضل مايمكن، وإذا ماجاز لنا الكلام عن الوعي فيما بعد دعونا ندعوه "تيّار الفكر "أو "تيّار الوعي "أو "تيّار الحياة الذاتيّة ") [٣]. هذه الطريقة في النظر إلى الوعي هي ما أثّرت عظيم الأثر في إحساس هنري جيمس ونظرته للتعقيد المصاحب للوعي وهو الأمر الذي شجّع الكُتّاب فيما بعدُ - كما سنرى - في توظيف (تيّار الوعي *Stream of Consciousness*) أسلوباً روائيّاً في الرواية الحديثة كما غدت هذه النظرة إلى الوعي هي النظرة السائدة في مجمل الأدبيات السايكولوجيّة آنذاك والتي باتت تنظر إلى الحياة العقليّة كشيءٍ أكثر غموضاً وزئبقيّة وأقلّ تجانساً وسكوناً عمّا إعتاد الناس على إفتراضه من قبلُ. أخذت الأفكار الروائيّة وقتذاك تشكّلُ نفسها من جملة الإدراكات والإحساسات وبطرقٍ عدّة غير ثابتة وماعادت الرغبات مفهومة في العادة عند هؤلاء الّذين يستشعرونها ويكتوون بنارها كما صارت الرغبات تتأرجحُ بطريقةٍ لايمكن التنبّؤ بها، وكما كتبت جوديث رايان *Judith Ryan* في كتابها

الموسوم (الموضوع المتلاشي: السايكولوجيا المبكّرة والنزعة الحداثيّة الأدبيّة *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*): (بدت الذات مستقرّة وساكنة للوهلة الأولى ولكنّها لم تعد اليوم أكثر من حزمة إنطباعاتٍ حسيّة جُمعت بطريقة غير ثابتة أو صارمة ويهدّدها التلاشي المحتمل على نحوٍ ثابت) [٤]. فرضت الكشوفات السايكولوجيّة التساؤل التالي: إذاً غدا العقل الآن أقلّ عرضةً للوصف بكونه شيئاً متجانساً قابلاً للإيضاحات المباشرة فكيف يمكن للمرء وصفه إذن؟ جاء الجواب على يد الرواية: **فقد وفّرت الرواية المكان الأفضل الذي يمكن فيه ومنه تطوير الأساليب والمنظورات المهمّة واللازمة لرسم صورة الحياة الغريبة للعقل ومن ثمّ تداولها على نطاقٍ واسع.**

طوّرت الرواية الحديثة وسائل جديدة للتعامل مع الفكر بطريقة دراميّة، ولوصف السلاسل الزلقة من الشعور الإنسانيّ، ولتجاوز محدوديّة النظرة المفقِرة المبتلاة بالعمى الأخلاقيّ أو المهووسة بدفع البصيرة وحدها، وأفرزت الرواية الحديثة كذلك تكتيكاتٍ جديدة لازمة وضروريّة للتعامل بعدالة مطلوبة مع موضوعة (تفكيك التعقيد المرتبط بالفعاليات العقليّة)، وتبدو الوسائل الجديدة هذه تامّة الوضوح – على سبيل المثال – في أحد أعمال هنري جيمس العظيمة المتأخرة: السفراء *The Ambassadors* (١٩٠٣). الحبكة في هذه الرواية بسيطة للغاية: شابّ أمريكيّ يذهب إلى أوربا ولايعود، مثيراً الفزع بين أفراد عائلته التي ترسل رجلاً لإستعادته (يوصف في الرواية بأنّه سفيرٌ للعائلة) فينسحر الرجل هو الآخر بالأجواء الأوربيّة ولايقوم بواجبه المنوط به ويفضّل بدلاً عن ذلك المكوث في أوربا. إنّ وراء هذه الحبكة الصغيرة والبسيطة الكثير من البحث السايكولوجيّ الكاشف والعظيم، وتساهم الحوافز، والمشاعر، والقرارات، والحدوسات في

الرواية بالتسبّب في إحداث إنتقالاتٍ لاقبل لنا على ملامسة تخومها اللانهائيّة.

نقرأ على سبيل المثال وبصوة مبكّرة في رواية (السّفراء) عن وصول لامبرت ستريثر *Lambert Strether* إلى أوربا للمرّة الأولى ومقابلته صديقة قديمة له، ومن خلال (الوعي العميق) لقدرة التحمّل التي تمتلكها تلك الصّديقة ينتهي الأمر بِـ (ستريثر) إلى إدراك سلسلة من الحقائق الدقيقة للغاية. إنّ أهمّ مابات ستريثر يدركه بشأن تلك الصديقة هو (قدرتها التكيّفيّة المكبوتة والمُكلِفة): الطريقة التي تبدو بها تلك المرأة بعد أن إختارت عدداً من الخيارات الممتازة رغم تكلفتها الباهضة والتي قد يلجأ ستريثر ذاته إلى إختيار مايماثُلها. في تلك اللحظة بالضبط كان ستريثر قد أدرك ضرورة الإنغمار في تجربة صديقته وراح يتحسّسُ كيف يمكنه أن ينجز المهمّة بطريقة أفضل ممّا فعلت صديقته من قبلُ:

(..... لم يكن ثمّة ماهو أكثر غرابةً من إحساس ستريثر بذاته حينما بعثت تلك اللحظة فيه شيئاً مقطوع الصّلة عن الإحساس بماضيه الذي كان يراوده بين حين وآخر. بدأ الأمر كلّه حقّاً في هذه اللحظة..... مع مسحٍ أكثر دقّة عمّا إعتاد ان يفعله من قبلُ...............)

Nothing could have been odder than Strether's sense of himself as at that moment launched in something of which the sense would be quite disconnected from the sense of his past and which was literally begin-ning there and then. It had begun in fact already... with a sharper survey of the elements of Appearance than he had for a long time been moved to

make. He had during those moments felt these elements to be not so much to his hand as he should have liked, and then had fallen back on the thought that they were precisely a matter as to which help was supposed to come for what he was about to do. He was about to go up to London, so that hat and necktie might wait. What had come as straight to him as a ball in a well-played game – and caught moreover not less neatly – was just the air, in the person of his friend, of having seen and chosen, the air of achieved possession of those vague qualities and quantities that collectively figured to him as the advantage snatched from lucky chances.

يتناغم الوعي الدقيق لِستريثر مع هوى صديقته وَإحساسها المفرط بحسّ الكمال، ويمضي في التخطيط لمستقبلٍ أفضل له من خلال خياراتٍ أساسيّة وعظيمة على صعيد التفصيلات الدقيقة لحياته. إنّ هذه التحرّكات في عقل ستريثر تبدو في هذا المفصل المهمّ من حياته أكثر أهمّية بكثير من رحلته الحقيقيّة إلى لندن ومن هنا **تبدو رحلات الوعي بديلاً لأيّ رحلاتٍ حقيقيّة وهذه هي بؤرة الحكاية التي تبتغيها رواية (السّفراء) وفيها برهن جيمس وجهة نظره بشان فنّ الرواية حيث تُستبدَلُ القصص الواقعيّة بالحبكات التي يجترحها العقل وتستحيل الرواية (مغامرةً مشحونة بِـ(إحساسٍ جماليّ) أعظم شدّة ممّا إعتادت أن تفعل سابقاتها.**

إنّ مايحصل في حقيقة الأمر هو أنّ الحكاية الواقعيّة لاتُستبدّلُ ولكنّ محض الإحساس بما هو (واقعيٌّ) هو ماقد طاله التغيير، ولا ينبغي في هذا المقام عدُّ روايات جيمس فنتازيّات عقليّة بل تجد تلك الروايات واقعيّتها الصّارخة في أعماق العقل البشريّ. تبدو هذه الميزة نموذجيّة ومعياريّة مع الرواية الحديثة: فهي تبدأ من هذه الموضوعة ونرى فيها

جهداً لايرمي إلى جعل الرّواية فنّاً فحسب بل جعلها مقياساً أفضل للواقع (الذي وصفناه في السطور السابقة)، وبالنسبة إلى جيمس فإنّ هذا الخليط (من الواقعيّة الحسّية والعقليّة، المترجمة) عنى بالضرورة ماقصده جيمس بِـ (الوعي)، وكيف يمكن لهذا الوعي أن يشذّب الحقائق السايكولوجيّة، وبهذا القصد صار الفنّ يغدو بالنتيجة أكثر تشذيباً والواقع يغدو أكثر غنىً، وبالنسبة إلى مُعاصري جيمس فإنّ ذات الخليط تمّ إختباره ولكن بوسائل مختلفة.

ساهم جوزيف كونراد *Joseph Conrad* في توسيع مدى الرواية في هذين الإتجاهين ولكنّ النتيجة مع كونراد كانت نوعاً من فنّ روائيّ أكثر إشراقاً جماليّاً وأعظم إنغماساً في النشاطات السياسيّة. أخذ كونراد الرّواية إلى أفريقيا، وماليزيا، وأمريكا الجنوبيّة وإتّخذ منها وسيلة لتشخيص الفساد الإمبرياليّ وخيانته للمُثل الغربيّة. في روايته الأكثر شيوعاً وشهرة (قلب الظلام *Heart of Darkness*) (١٩٠٢) أزاح كونراد النقاب عن شرور الإستغلال والعدوان الإمبرياليين موضّحاً بطريقة حاسمة كيف أنّ المبادئ التي أعتبِرت رائعة (في الوطن) تحوّلت إلى أسلحة تدميريّة بيد الفساد في القواعد الأماميّة للتقدّم (يقصد المستعمرات الكولونياليّة، المترجمة) التي نادت بها القوى الإمبرياليّة. لم يكن متوقّعاً لهذه الإستبصارات الحداثيّة أن تُوظّف في الرواية الحديثة من غير المقاربة المتحضّرة التي رفع رايتها كونراد: فقد شعر أنّ الكثير من الأعمال الروائيّة كانت تفتقدُ إلى الألق والمرح والحيويّة، وكانت قناعة كونراد أنّ وظيفة الرّواية هي أوّلاً وقبل كلّ شيء آخر (**أن تصف الحياة الفيزيائيّة والحسيّة الحقيقيّة بتفصيلاتٍ تطفح إشراقاً، وأنّ كلّ شيء آخر يمكن أن يتبع هذه القاعدة الأساسيّة في كتابة الرواية حسب رؤيته**). رأى كونراد أنّ الرواية تستلزم (محاولة عقلٍ مُصمِّم وذي

عزيمة لاتتخاذل في البحث عن العدالة في الكون المرئيّ عبر معاينتها في ضوء الحقيقة المفردة والمتعدّدة الاشكال الكامنة في كلّ خاصيّة من خواص الكون)، ثمّ أضاف أنّ هذه المهمّة يمكن أن تُنجز من خلال (قوّة الكلمة المكتوبة لجعلك تسمع، ولجعلك تشعر، وقبل كلّ هذا لجعلك ترى). **فقط إذا ماحاول الروائيّ (أن يجعلك ترى) سيكون عندها قادراً (أن يجعلك تفهم وتصدّق)**، لذا صرف كونراد جهداً عظيماً وأبدى إهتماماً لايفتر في إستحضار الصور الحسيّة والمشرقة، وكان كونراد مسكوناً بالشّعور أنّ هذه الصّور لن تجعلك تفهم وتؤمن فحسب بل هي كفيلة بجعلك تشعر بحسّ الإنتماء أيضاً: أن تخلق بين جمهور القرّاء إحساساً بالتضامن، بالنزعة البشريّة الجماعيّة، وبذلك **(الشعور النوعيّ الفريد بالصّداقة مع كلّ الخليقة)**، وربّما كانت هذه هي الوسيلة التي يمكن بها للرواية أن تقف في وجه الشّرور الطاغية التي إختبرها كونراد حول العالم. إنّ هذا الخليط الفريد من المحتوى السياسيّ الذي يبتغي الخير والشكل الحسّي الطافح بالإشراق ومارافقهما من الرؤية المتوهّجة التي تقود إلى التضامن البشريّ هي ماجعلت رواية كونراد تمضي قدماً وبثبات في محاولة عكس واقع العالم الحديث وحتّى إعادة تشكيله [٥].

إنّ ماكانت تعنيه (المثابات الأماميّة للتقدّم) بالنسبة إلى كونراد هو ماعناه عالم الثروة بالنسبة إلى إديث وارتون *Edith Wharton*: ففي عالم مختلف تماماً عن عوالم كونراد عاينت وارتون معالم الفساد والتدمير المستشرية عند الأقليّة النخبوية الأمريكيّة الثريّة بعد أن تراجعت كلّ القيم بإستثناء تلك المتعلّقة بحبّ المال. في روايتها (بيت المرح *The House of Mirth*) (١٩٠٥) تحكي الروائيّة عن شابة أمريكيّة جميلة تنتظر الزواج طويلاً حتى بات الزواج همّاً ضاغطاً على صدر (ليلي

بارت *Lily Bart*) لأنّها لم تكن تملك إلّا القليل من المال الذي تحتاجه أشدّ الحاجة للإيفاء بمتطلّبات عالم الأقليّة النخبويّة الإجتماعيّة، وحاولت المرأة كسب الوقت وماطلت كثيراً في هذا الأمر فكانت النتيجة كارثيّة مدمّرة إذ لم يكتفِ الحظّ السيئ بأن يبقيها غير متزوّجة بل جعلها تغطس في مستنقع الفقر الذي دفعها إلى الإنزلاق في هوّة اليأس المأساويّ الشامل.

عندما كتبت وارتون في روايتها عن هذه الشابة الأمريكيّة وعن كبوتها المفجعة أرادت التأكيد على (لاإنسانيّة) النظام الإقتصاديّ والمخاطر التي يتسبّب بها وبخاصّة تجاه النساء الواهنات اللواتي جُبِلن على هشاشة طبيعيّة حيث يكون وقع المخاطر عليهنّ أعظم من سواهنّ. تتناول وارتون الموضوعة الحديثة لـِ (النزعة الماديّة *Materialism*) التي مثّلت على الدوام إنشغالاً أنويّاً طاغياً لدى الكثير من الروائيّين الذين يخشون التأثيرات اللاإنسانيّة الخطيرة للقوى الإقتصاديّة المستحدثة، ولكنّ نقودات وارتون ليست فنيّة بالكامل إذ نلمح الصنعة الفنيّة في روايتها جليّة بعد أن تجعل شكلين مختلفين من الحياة يتصادمان مع بعضهما: في (بيت المرح) يمضي عالم النعمة والفضيلة في طريقٍ معاكس للنزعة الماديّة التدميريّة، وتبدو ليلي من أحد الجوانب (مثل زهرةٍ نادرة زُرعَت لأجل الإستعراض وجلب النظّارة،،،، زهرة أرتُشِف كلّ برعم فيها ماخلا برعم جمالها المُتوّج)، ولكن من جانب آخر تظهر لَيلي (محض مغزلٍ دوّار يلتفُّ على السطح المتعرّج للوجود)، إنّها الجمال في عصر الآلة. إنّ هذا الخليط من الشّكلين – تعريض الجمال الصارخ لما لايمكن إحتماله ولا طاقة له به إلى جانب إشتراطات البيئة الآليّة – هو مايمكن أن تبوح به روايةٌ حديثة بشأن المخاطر المحدِقة بالإنسان في عصر النزعة الماديّة الحديثة.

ماشهدناه في بواكير الرواية الحديثة، إذن، ليس محض الواقعيّات الجديدة والحديثة، وبالرغم من أنّ تلك الواقعيّات الخاصّة بالسايكولوجيا، والنزعة الإمبرياليّة، والنزعة الماديّة قد حرّكت مكامن جيمس، وكونراد، ووارتون، وأثارتهم وحرّضت كلاً منهم على الكتابة فإنّ هؤلاء الكُتّاب أعادوا تخييل الأمور وإبتغوا في الوقت ذاته تغيير النمط الروائيّ في سياق تلك العمليّة. هنا أيضاً يمكن أن نشهد تلك الموازنة بصيغة مسألة أساسيّة وجوهريّة في الرّواية الحديثة: علاقة جدليّة وتقدّم مضطرد وأساسيّ تعمل من خلاله حقائق الحداثة على جعل الرواية أكثر إيفاءً بمتطلّبات العمل الفنّي، ثمّ تعمل التقنيّات الفنيّة المطوّرة على تناول حقائق واقعية جديدة (**بما يشبه التغذية الإسترجاعيّة** ***Feedback*** المعروفة في علم السيطرة الآلية، المترجمة).

إنّ ماعمل كلّ من جيمس، كونراد، وارتون على الشُروع به من شكلٍ جديد في الرواية صار مادّة يتلهّف الكتّاب الآخرون على متابعتها، وبدا أنّ مستقبل الرواية يعِدُ بالكثير لذا أطال جيمس النظر في اللحظة الراهنة غداة تدبيجه لمقالته العتيدة الموسومة (الرواية الجديدة)، كما إعتقد كونراد أنّ ثمّة من الأسباب مايكفي لجعله مهموماً قلقاً بشأن مستقبل الرواية بعد أن بدت له الرواية الجديدة مشرقة بصورة ساحرة في تفاصيلها الحديثة وواقعيّاتها الجديدة ولكن بدا له أيضاً أنّ شيئاً ما ينقصها، **وأطرى كونراد الرواية الجديدة لأنّها (منحتنا ماهو جديد..... وشهيّة للتدوين والتفصيل الأكثر دقّة، وتحديداً أدقّ لمعالم الحياة، والوعي، والمشهد الإنسانيّ)**، ولكنّ ذات الرواية دفعته إلى التساؤل:(مالفائدة المبتغاة من وراء هذا؟)، وبكلماتٍ أخرى: كان ثمّة شهيّة مفتوحة ومدهشة للملاحظة الدقيقة وتدوين التفاصيل يمكن عدّها طريقة قويّة لِـ (إحتضان شطآن الواقع) وهو ماجعل

الرواية الجديدة أكثر إدهاشاً وواقعيّة عمّا إعتادت أن تكونه من قبل، ولكنّ الرواية الجديدة إفتقدت (المرجعيّة والصّلة) العلويّة الضروريّة لجعلها تنطوي على معنى وغرض وتزخر في الوقت ذاته بالحرفنة الفنيّة. كانت تلك محض تفصيلاتٍ فحسب وتختصُّ في جوهرها بِـ (الواقعيّات التي لم تبدّلها الأشكال التخييليّة الجديدة من الفنّ) [٦].

لم يكن الجدل حول هذه الإشكاليّة محدّداً وواضحاً مع أنّها كانت في غاية الأهميّة إذ لولاها لسمح الكُتّاب الروائيّون للحداثة بإبتلاع الفنّ الروائيّ ولتعطّلت غاياته الأسمى، وقد أصاب جيمس قلب هذه الإشكاليّة التي ستُربك الكتّاب الروائيّين لسنواتٍ لاحقات إذا ماوضعنا في حسابنا أنّ الحداثة لاتكفّ عن ولادة واقعيّات غريبة، صادمة وجديدة كلّ حين، وهنا ينبغي التساؤل: **كيف يمكن للرواية أن تتناول كلّ هذه الواقعيّات المستحدثة من غير التضحية بشكلها الروائيّ؟ وكيف يمكن الموازنة بين الفنّ والحياة؟ وبين الفنّ والواقع؟ وعندما يسود التجريب وروح التغيير العاصفة كيف يمكن لنا ضمانُ أنّ الرواية لن تجنح إلى خسارة ملامستها الدائمة لهدفها العلويّ الأسمى؟ وهل أنّ الأمر بهذه الأهميّة المُدّعاة لو حصل وخسرت الرواية فعلاً هذا الهدف الأسمى؟**

تقودُنا هذه الأسئلة إلى المنطقة الوسطى المميّزة للرواية الحديثة، ويمكن القول أنّ الحداثة تعمل على خلخلة الموازنة بين الموضوعات التي لطالما مضت بتناغمٍ مع بعضها فيما قبلُ. **يمكننا أن نستخدم مفردات جيمس ذاتها وندعو هذه الموضوعات (الشهيّة المفتوحة لتدوين التفاصيل) من جهة، والحاجة إلى (مرجعيّة وهدف أسمى) من جهة أخرى** – ونعني بالمرجعيّة والهدف الأسمى مفردات الحياة وماتضفيه من معنى إلى جانب الواقعيّات والمُثُل التي تزخر بها الحياة – . إنّ هذين الإتّجاهين اللّذين يبدوان قطبين متضادّين باتا أكثر إبتعاداً عن بعضهما مع صعود

الحداثة وإرتقائها المضطرد، وغدا الإيمان، والمعنى، والنزعات المثاليّة الأخرى أقلّ حضوراً، ومن جانب آخر باتت الواقعيّات الحياتيّة أصعب في التناول و لم يعُد يُصرّحُ بها إلّا في أقلّ الحدود، ومن الواضح تماماً أنّ هذه الخواص المميّزة للحياة الإنسانيّة إذا ماتباعدت وتنافرت أكثر فسيكون أمراً في غاية الصعوبة والمشقّة عملُ تسوية مقبولة بين هذين القطبين المتطرّفين على مستوى الفكر الإنسانيّ، والشعور الإنسانيّ، والثقافة الإنسانيّة.

هذا هو المشهد الذي جاءت في خضمّه الرواية الحديثة، وفيما يخصّ إحدى نظريات الرواية الأكثر تأثيراً وسطوة فإنّ المهمّة الأسمى للرواية كانت دوماً إقتراح وسائل توفيقيّة بين الإتّجاهين المتضادين أعلاه إلى جانب تدريبنا على (التعامل بإنصافٍ وعدالة مع واقعٍ فوضويّ لزج ومتغيّر دوماً ومع ذلك تعمل الرواية على توفير مخرجٍ خلاصيّ له). في كتابه (الإحساس بالنهاية *The Sense of an Ending*) يتحدّث فراك كيرمود *Frank Kermode* عن (الصّراع بين الشّكل النموذجيّ والواقع الطارئ) ويقول عن هذه الإشكاليّة بأنّ من العسير إحداث مصالحةٍ بين الواقعيّات العمليّة والنماذج المثاليّة، **ويمضي كيرمود قائلاً أنّ الروائيّ وُجِد في الأصل لخلق الموازنة بين هذين النمطين من الحياة البشريّة: نمط الحوادث التصادفيّة الطارئة *Contingencies* (الأشياء التي تحصل بمحض الصدفة الخالصة وبرغم وجود موثراتٍ واقعيّة) ونمط النظم المثاليّة (النظام، الأغراض الأسمى، القواعد المثاليّة)**، وبالنسبة إلى كيرمود فإنّ الموازنة تنزاح في إتّجاهاتٍ عدّة مختلفة عن بعضها تبعاً للأمزجة السّائدة في كلّ عصر، وفيما يخصّ الرواية الحديثة فقد بات في غاية الصعوبة ان تكون قادرة على إحداث موازنةٍ معقولة للأسباب التي سبق وأن ذكرناها: الحوادث التصادفيّة الطارئة غدت كثيرة للغاية

وباتت أكثر تطرّفاً وقسوة وعشوائيّة في ذات الوقت الذي صارت فيه النظم المثاليّة عصيّة على الايمان والتمثّل المفاهيميّ، ومع كلّ هذه الصعوبة تسعى الرّواية الحديثة لإستكشاف كلّ من الإتّجاهين وجعل الواحد في تماسّ مع الآخر. ترمي الرواية الحديثة لمدّ جسورٍ بين الفنّ والحياة بما يساهم في إثراء كلّ منهما، كما تسعى لإيجاد موضعٍ للقناعات المثاليّة وسط كمّ الحوادث الطارئة التي أبتُليت بها الإنسانيّة، كماً تسعى لتركيز المُثُل في أسس الواقع عبر مايمكن وصفه بـِ (المسعى الجدليّ الخلاصيّ) الذي هو نوعٌ من الرابطة المتبادلة بين الفنّ والحياة يمكنها أن تُبقي الحداثة بعيدةً عن تفتيت عوالمنا وغير قادرة على تشظيتها.

سبعة روائيّين حداثيّين

جاءت ملاحظات جيمس بخصوص مستقبل الرواية في السنة ذاتها التي شهدت حدثاً كارثيّاً جعل العالم محفوفاً بالمخاطر بعد أن رمت الحرب العالميّة الأولى الحداثة في أحضان أزمةٍ خطيرة. أبانت تلك الحرب على الأقلّ كم يمكن للحداثة أن تكون أزمة مفجعة، وكشفت المكتشفات التقنيّة الجديدة عن قدراتها المروّعة في إحداث التدمير والخراب، ووقفت التقاليد القديمة عاجزة مكتوفة اليدين عن فعل أيّ شيء بعدما بدا قبل بضع سنواتٍ فحسب أنّ الثقافة لامست سقوفاً عالية من التحضّر والمدنيّة الأمر الذي ألهم الإرتقاء في كلّ الحقول التي يمكن أن يطالها السّعي البشريّ ممّا أشاع تصوّراً بأنّ السّلام والرّخاء يمكن أن يكونا دائمين، لكنّ الحرب العالميّة الأولى قلبت كلّ الموازين وأزاحت النقاب عن أنّ الجانب المتحضّر للحداثة يقابله جانب آخر ذو قدرة هائلة على إحداث الفوضى والشرور في العالم. برهن عنف الحرب كونه حالة غير مسبوقة على الإطلاق، وتيقّن الناس أنّ أسباب تلك الحرب كانت سخيفة وغير مُسوّغة، كما أنّ نتيجة تلك الحرب تسبّبت بخيبة أملٍ كبيرة غير مسبوقة دفعت الإنسانيّة إلى التحرّر من الوهم الذي مكُثت فيه من قبلُ، وكما كتب بول فوسيل *Paul Fussell* في كتابه (الحرب العظمى والذاكرة الحديثة *The Great War and Modern Memory*): (عكست الحرب فكرة الإرتقاء والتقدّم) ودفعت هنري جيمس للتصريح بأنّ (سقوط الحضارة في هذه الهاوية من الدم والظلمة..... أطاح بذلك الشئ الذي لطالما إفترضناه "كوّة

الأمل "التي ستمكّننا من رؤية ماسيؤول إليه العالم..... الذي يرتقي بشكل تدريجيّ)[٨]. في كتابه (طقوس الربيع: الحرب العظمى وولادة العصر الحديث *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*) يلاحظ موردريس إيكشتاين *Modris Ekstein* أنّ (نزاهة العالم الواقعيّ وعدالته... العالم المرتّب المحكم التنظيم... قد تقوّضت تماماً)[٩]. وُضِع كلّ شيء محلّ المساءلة والمراجعة، لا الحرب وحدها بل كلّ القيم والمُثل وحتّى الواقع ذاته وبدا الأمر كما لو أنّ الحرب جعلت كلّ هذه القيم تبدو مثل (كذبة كبيرة): الحضارة غُدّت وهماً كاذباً، والحداثة باتت خطراً داهماً وغدت الحقيقة في حاجة ماسّة إلى طريقة جديدة في النظر إلى العالم وفهمه.

هذه الحاجة ربّما كانت السبب الأساسيّ وراء الإبتكارات الجذريّة في الرّواية الحديثة: بات لزاماً أن تشهد الرواية تغيّراً كاملاً طالما أنّ النزاهة المفترضة في العالم الواقعيّ قد تقوّضت وإنهارت ولكن كان ثمّة أسبابٌ إيجابيّة دافعة لهذا التغيّر ذاته في المشهد الرّوائي بعد أن وجد الناس سبباً مسوّغاً في طلب المتعة التي تعِدُ بها الأضراب المتعدّدة من الفرص العظمى التي تجود بها الحداثة.

راحت القواعد القديمة الخاصّة بالجنس، والعِرق، والحياة العائليّة، والمعنى، والمِلكيّة تُخلي أماكنها لقواعد جديدة بدت معها الحريّة، وتحقيق الذات، والإبداع ممكنة التحقّق أكثر من ذي قبل. هذا التغيّر هو ماكان يجول في عقل فيرجينيا وولف عندما قالت (الشخصيّة الإنسانيّة قد تغيّرت): شهدت كلّ العلاقات الإنسانيّة إنزياحاً هائلاً - بين الأسياد والخدم، وبين الأزواج وزوجاتهم، وبين الآباء وأطفالهم، ومتى ماشهدت العلاقات الإنسانيّة تغيّراً ما فإنّ التغيّر سيطالُ حتماً الدين، والسلوك، والسياسة، والأدب،،، وكمثال على هذا التغيّر

جاءت وولف بمثال شخصيّة الطبّاخ (الذي إعتاد المكوث محصوراً في مطبخ السرداب ولكنّه صار اليوم معتاداً على ضوء الشمس والهواء النقيّ)،،، صار الطبّاخ أكثر حريّة من قبلُ [١٠]. ثمّة مثالٌ آخر يختصّ بالحياة الجديدة للأمريكان ذوي الأصول الأفريقيّة *African Americans* وصفته ألين لوك *Alaine Locke* بكونه (الإنبعاث الدراماتيكيّ للشعور بروح العِرق الجديد) حيث (لا يكتفي السود بإقامة علاقات جديدة، وإيجاد مراكز جديدة، بل راحوا يختبرون روحاً جديدة في ذواتهم) [١١]. ساهمت هذه التغيّرات الإيجابيّة مع تلك السلبيّة، على قدم المساواة، في التسبّب ببزوغ الأشكال الجديدة المتطرّفة للرواية الحديثة.

بعد أن شهد العالم تغيّراً حاسماً لم يكن ممكناً للكتابة أن تمضي كما كانت من قبل: فبسبب الحرب والعلاقات الإجتماعيّة الجديدة (فقدت حتّى الأسماء الوصفيّة كلّ قدرتها على التجاوب مع الواقع والإمساك به) [١٢]، ولم يعد في قدرة الحكايات القديمة أن تتضمّن التجارب الجديدة التي أتاحتها الحداثة، وماعادت الأساليب والتوصيفات القديمة بقادرة على مجاراة المشاعر والآفاق التي خلقتها الحداثة، وصار لزاماً تعرية أوجه النفاق على كلّ الصّعُد، وتفسير التطوّرات التقنيّة في سياقها، وحتّى أساس الحضارة القائمة كان ينبغي إعادة التفكير فيه، وغدت الأسئلة الجديدة والموضوعات الجديدة والإحساسات الجديدة هي ماتعيدُ خلق العالم الرّوائيّ، وباتت الحاجة ماسّة إلى تجريب أشكالٍ جديدة لجعل هذه التغيّرات في الشكل الروائيّ ممكنة.

راحت الطّائرات الآن تحلّقُ فوق رؤوس الناس لتلقي قنابلها عليهم أحياناً، أو لترسم شيئاً ما في السماء فوقهم أحياناً أخرى، ولكنّ الرّواية ظلّت سادرة في طريقها كما لو أنّ الحياة ومعضلاتها آنذاك كانت كتلك التي عهدها الناس في القرن التاسع عشر. كان على العين آنذاك

أن تعتاد على إلتقاط كلّ الشّظايا وتجعل منها كلّاً واحداً كما كان على المرء أن يقابل الكثير من الوجوه ذات السحنات المختلفة في الحواضر المدينيّة*Metropolis* التي نشأت بعد الحرب ولكنّ الرواية تعاملت حتّى ذلك الحين كما لو أنّ الناس والأشياء ظلّت في أماكنها السّابقة بلا حراك، لذا توجّب على الرّواية أن تشهد تغيّراً حاسماً كما كان عليها أن تُحدّث *modernize* نفسها وأن تجد وسائل جديدة لحكايةٍ ماباتت العين تراه اليوم، ولتفسير التجارب الحديثة، وحتّى لإعادة تشكيل الفوضى الضاربة في أشكالٍ حياتيّة أفضل.

ماالذي نعنيه بتحديث الرواية؟ كيف يمكن جعلها أكثر إستجابة وتماشياً مع معا لم الحياة الحديثة؟ كانت فيرجينيا وولف واحدة من أوائل الكُتّاب الذين حاولوا الإجابة على هذه الأسئلة من خلال مقالاتها عن (الرواية الحديثة) التي أوضحت فيها كيف يمكن للأعمال الروائيّة أن "تصطاد "الواقعيّات (الحقائق) الجديدة، وسنمتحن الآن رؤيتها حول الكيفيّة الّتي ينبغي بها أن تتغيّر الرواية إلى جانب رؤية بعضٍ من زملائها الحداثيّين، وسنعمل على إنجاز مسح سريع لأفكارهم الأساسيّة ورواياتهم الأكثر شهرةً كتمهيد للشروحاتً التفصيليّة التي ستأتي في الفصول اللاحقة.

عندما كتبت فيرجينيا وولف عملها (الرواية الحديثة)(١٩١٩) كانت قد بدأت بكتابة الروايات لكنّها عجزت عن إيجاد نماذج (موديلات) كتابيّة جيّدة تصلح للكتابة عن العا لم الجديد المحيط بها، ووجدت أنّ ماكان متداولاً آنذاك هو كتبٌ لاتزال تُكتَبُ تبعاً لتقاليد العصر الذي مضى والتي لم تعد تتواءمُ مع إيقاعات الحياة الجديدة وبنيتها غير المعهودة، وبدا الأمر بكلّ وضوح إلى وولف كما لو أنّ هذه الكتابات تعمّدت توجيه غايتها صوب الأشياء الماديّة وعلى نحوٍ

مفرط في التبسيط. كانت معظم الكتب آنذاك محتشدة بأحاديث عن المنازل، والثياب، والأثاث ولكنّها كانت خلوّة من الحياة !! و لم تفعل شيئاً يمكنه نقل الشعور بإيقاع الحياة الحديثة، مثل: السّمات المحدّدة لشخصيّة فردٍ ما، أو الأشكال المتغيّرة للعلاقات الإنسانيّة. غدت الحياة الحديثة موضوعاً يتّسِمُ أكثر فأكثر بالسرعة والتغيّر الحركيّ وصار الناس أكثر إختلافاً فيما بينهم وبات واحدهم يبدو أكثر غموضاً للآخرين عمّا كانه من قبل وتغيّرت الحياة في جوانب كثيرة - حتّى أنّ الحديث عن الحياة بات ملازماً للحديث عن التغيّر ذاته - ولكنّ الرواية لم تكن قد طالها التغيّر آنذاك: ظلّت شاحبة وباهتة والأسوأ من كلّ هذا أنّها كانت مكبّلة بثقل الموضوعات التي كانت عاجزة عن نقل شعور اللحظة العابرة، الوقتيّة، الدائمة التغيّر التي بات يعيشها العالم. جعل حال الرواية السائدة عام ١٩١٠ وولف تتساءل: (هل الحياة..... تشبه هذا في خاتمة الأمر؟)، وأجابت: لا، ثمّ مضت في التأكيد على أنّ الرواية الحديثة ينبغي أن تتعامل بكفاءة وجديّة مع (الإنطباعات) التي جعلت الحياة مادّة للتغيّر الحركيّ (الديناميكيّ) الدائم، والذهول، وطغيان الفنتازيا اليوميّة الجديدة:

العقل، وهو في مضمار الحياة اليوميّة العاديّة، يتلقّى فوق كاهله سيلاً لايُحصى من الإنطباعات: البديهيّة، أو الفنتازيّة، أو الزائلة، أو تلك التي تحفر في العقل بحدّة الفولاذ مخلّفة فيه آثارها التي لاتُمحى: من كلّ الجوانب تنهمر هذه الإنطباعات كشلّال أبديّ لاينقطع من ذرّات يستعصي عدّها، مؤلّفة في مجموعها ماقد نُغامرُ على وصفه بِـ(الحياة) ذاتها..... ألايُعدُّ الواجب الأساسيُّ للروائيّ، ربّما، نقل صورة هذه الروح المتدفّقة بلا إنقطاع؟ (١٣)

بات على الحقائق المُباشرة والأشياء الخامدة أن ترفع راية الإستسلام أمام الإنطباعات وماهيّات الأشياء، وأمام الشّعور الحركيّ الدافق

بالحياة وهي في صيرورتها الدائمة التغيّر، وأمام الإحساس بالكيفيّة التي راحت فيها (الحياة ذاتها) تُحاكي الكائن البشريّ.

الإنطباعات وماهيّات الأشياء هي ماتعمل على بثّ الحياة في الحقائق والأشياء التي تزخر بها رواية (السيّدة دالواي *Mrs Dalloway*) (١٩٢٥)، فالحكاية الحقيقيّة التي تأسّست عليها الرواية صغيرة للغاية: حياة عاديّة في يوم عاديّ، وبشكلٍ أكثر تحديداً الحياة اليوميّة في اليوم الذي تعتزم فيه كلاريسّا دالواي إقامة حفلةٍ. ليس ثمّة الكثير ممّا يحدث: فالسيّدة دالواي منهمكة في إعداد التحضيرات للحفلة وهو مايجعلها على تماسّ مع عائلتها، وأصدقائها، وحتّى غرباء عنها، وعندها يمكن معرفة شيءٍ عن حيوات هؤلاء، ولكن تحت سطح الحقائق والأشياء العاديّة وحولها تكمن دوّاماتٌ من الإنطباعات وماهيّات الأشياء، وعندما تغادر السيّدة دالواي إلى لندن تغدو مُدوّنة عظيمة الحساسيّة أزاء ماتشاهده في العالم الواقعيّ الذي بات في حالة فيضٍ هائل. عندما وطأت قدما السيّدة دالواي شوارع لندن للمرّة الأولى في الرواية نلمحُ، على سبيل المثال فحسب، طريقة وولف في التعبير عن إنطباعات السيّدة دالواي وهي تختبر الحياة اللندنيّة التي تراها للمرّة الأولى ماثلة أمامها:

..... لأنّها عاشت طويلاً في وستمنستر - كم من السنوات؟ مايزيد على العشرين سنة............... - بات المرء يخالجه الشعور ذاته حتّى لو كان وسط المارّة أو أثناء إستفاقته من النوم وسط الليل. كانت لِكلاريسّا شخصيّة متيقّظة... ثمّة سكونٌ مميّز، أو شعورٌ بالإجلال، برهة صمتٍ عصيّة على الوصف، أو لحظة مشبعة بالتوتّر (ربّما كان ذاك هو هسيس قلبها الذي أثّرت فيه الأنفلونزا، كما أخبروها). قبل ان تبعث (بغ بن *Big Ben*) أصواتها المجلجلة: هناك ! تصاعدت الأصوات حولها. أوّلاً يأتي تنبيه موسيقيّ النبرة،

ثمّ تُعلَنُ الساعة بصورة حاسمة لايقوى القدر على ردّها. الحلقات الداكنة الكئيبة تلاشت في الهواء. كم نحن حمقى ! هذا مافكّرت فيه وهي تعبر شارع فكتوريا. السّماء وحدها تعلم لِمَ يحبّ المرء عالماً مثل هذا، ولِمَ يراه على ذلك النّحو، يختلقه إختلاقاً ويحيط به ذاته، يتلاعب به كما البهلوان ثمّ يعيد خلقه من البداية كلّ لحظة..... في عيون الناس، في الأراجيح، في المتشرّدين المتسكّعين وفي الطّرقات الموحلة، وفي خوار وجلَبة العربات، والسيّارات، والحافلات الصغيرة، وعربات النقل،،، باعة الشّطائر الّذين يتأرجحون ويتراقصون وهم يقومون بعملهم، فرق الآلات النحاسيّة..... في صخب وجلجلة الغناء الغريب الآتي من الأعلى لبعض الطائرات وهي تحومُ فوق الرؤوس.... هذا هو ما أحبّته: الحياة، لندن، هذه اللحظة الحزيرانيّة

(سأعمد في السطور التالية إلى نقل النص المترجم أعلاه بلغته الإنكليزيّة التي وردت في رواية "السيدة دالواي "بغية أن يتحسّس القارئ شيئاً من طبيعة نصوص فيرجينيا وولف وكيفيّة صياغتها للعبارات والسياق النحوي والدلاليّ الذي تعتمده والذي يمثّل حالة نموذجيّة تسود كلّ كتاباتها الأخرى، المترجمة):

For having lived in Westminster – how many years now? over twenty ....

one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush , or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up,

building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh... In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.

هذه الإنطباعات التي جالت في عقل السيّدة دالواي والتي هي الحقيقة الأكثر جوهريّة التي تكتشفها في إنتقالات الحياة اليوميّة وأحجياتها هي التي أبانت الحاجة إلى أشكال أساسيّة جديدة باتت تمور بها الرواية الحديثة، والواقعيّات السايكولوجيّة الكامنة تحت سطحها. **الشّعور بالحياة، والإحساس باللحظة الراهنة والخيالات المتحرّكة، و"كيف يرى المرء الحياة بالطريقة التي يراها بها": تلك بعض الوسائل التجريبيّة التي إستطاعت بوساطتها وولف تحرير الرواية من نزعة التدوين التوثيقي عديمة الجدوى، والتفاصيل البليدة، والإجتهادات غير المنتجة والتي بدت كمعوّقات غير مقبولة في الرواية التي كانت سائدة نحو عام ١٩١٠.**

فورد مادوكس فورد *Ford Madox Ford* كاتب آخر من الكُتّاب الّذين تلهّفوا لجعل الرّواية الحديثة أكثر إلتصاقاً بالحياة. وجد فورد أنّ الكثير من الفنّ الروائيّ السّائد كان، ولحزنه الشّديد، تلفيقيّاً وشَعَرَ - على وجه التحديد - أنّ الكثير من الروايات عجزت عن رواية الحكايات بالطريقة التي تحْدُثُ بها في العالم الحقيقيّ: (ظنّ الروائيّ إبتداءٍ من - دعنا نقُلْ - ريتشاردسون وحتّى ميريديث أنّه أتمّ واجبه ونهض به خير نهوض متى ماسرد حكاية بسيطة تبدأ مع ولادة بطل الكاتب (أو بطلته) وينتهي ذلك الواجب عندما تكمل خواتم الزّواج الحكاية المعهودة، ولكنّ الكاتب قلّما القى بالاً للطريقة التي يروي

بها حكايته) [١٤]. كان الكاتب قد إعتزم آنذاك ومنذ البدء على رواية حكايته بطريقة حياديّة وهادئة وبوضوح مفرط من بدايتها وحتّى خاتمتها ولكنّ واقع الحال يقولُ أنّنا عندما نُحكي قصصاً فإنّنا نقفز هنا وهناك في الفضاء والزمان مبرزين أموراً بعينها ومهملين أموراً أخرى، ونميلُ في العادة إلى التعبير عمّا نختزنه من رغباتٍ عوضاً عن الثرثرة بشأن ماحصل فعلاً. إبتغى فورد من الرواية أن تعكس هذه الحقيقة الصّارخة لذا جعل منها (سجلّاً للإنطباعات اللحظويّة) بدلاً من (وقائع مُشذّبة)، وأرادها مشاعر آنيّة بدلاً من واقعيّات موضوعيّة،، أراد فورد كلّ هذا في السّرد الروائيّ الذي ينبغي أن يقتفي – وبطريقة كيفيّة – المسارات المتعرّجة والكثيرة الإلتفاف للذاكرة والرّغبة [١٥].

يخبرُ نا عمل فورد الأكثر شهرةً (الجنديّ الطيّب *The Good Soldier*) (١٩١٥) عن حكايةٍ تُحكى من وجهة نظر رجلٍ يرى واقع الحال، وللأسف، بطريقة مغلوطةٍ كليّاً: إذ لطالما ظنّ نفسه رجلاً سعيداً يرفلُ بالهناءة وسط زيجة مثاليّة، ولكن عندما أزيحت الطيّات التي تغلّف قناعته صار واضحاً للغاية أنّ الرجل كان مخطئاً في ظنّه بطريقة مأساويّة، وأنّ مظهر الكياسة والإحتشام الذي بدا عليه زواجه لم يكن إلّا قناعاً يخفي واقع المخادعة المخبوءة. كانت معضلة الرّجل تكمن في عدم قدرته على تناول الأمور بطريقة واضحة وبلا إلتفاف أو مراوغة أو محاولة للتغطية وبدا هذا الأمر واضحاً أشدّ الوضوح في الصعوبة التي يعانيها وهو يروي حكايته (لاأدري أيّ الوسائل هي الأفضل لطرح هذا الأمر. هل أروي الحكاية من بدايتها أم أرويها كما أراها اليوم وبعد هذه الفاصلة الزمنيّة)، ثمّ يعتزم رواية الحكاية من بدايتها، ولكن لمّا كانت الحياة تقوم على الإنطباعات عوضاً عن (الوقائع المشذّبة) فإنّ الحكاية التي نحصل عليها تغدو مفكّكة كليّاً ومرتبكة بالكامل وبالنتيجة تبدو ملتصقة بحياة الرجل وأقرب إلى حقيقتها.

كان ثمّة وسائل أخرى لجعل الفنّ الروائيّ أكثر حيويّة: دي. إج. لورنس *D. H. Lawrence*، مثلاً، رأى أنّ الواقعيّة الجديدة في الرواية ينبغي أن تكافئ الحياة الحقيقيّة للجسد، ومشاعره وتجاربه الداخليّة، والجنسيّة، وحتّى تلك المكتنفة بالعنف، ومضى لورنس في الشعور بأنّ الإنسانيّة الحديثة فقدت حيويّتها لأنّها أضاعت تواصلها مع الكائن البشريّ وغدا الناس منقسمين: (أحملُ على الدّوام سلّة مهملاتٍ للأفكار فوق رأسي، وفي مكانٍ آخر من تشريحي الجسمانيّ ثمّة فكرة مظلمة تقبع فيها نفسي. لديّ طوفانٌ هائل من فوضى المشاعر). رأى لورنس أنّ الرواية يمكن أن تحلّ هذه الإشكاليّة بمدّ جذورها في الحياة الحسيّة،،، **الحياة كما يشعرُها الكائن البشريّ، وأنّ الرواية إذا ماتجذّرت أكثر في المشاعر الجسديّة الأساسيّة فيمكنها عندئذٍ أن تُبطِل سطوة مارآه لورنس (الخطأ الأساسيّ الحديث) في الحياة: العقلنة المفرطة، وفصْلُ العقل عن الجسد** البشريّ، وهذه هي الأمور التي يترتّبُ عليها جرّ الحياة الذهنيّة للفرد بعيداً عن مصادرها المتجذّرة في الجسد البشريّ (كيف سنبدأ بتعليم أنفسنا كلّ مايختصُّ بالمشاعر؟..... يمكننا أن نمتحن الروايات الواقعيّة وأن نصغي بتمهّل لا إلى العبارات التعليميّة والوعظيّة التي يسردها المؤلّف بل لتلك الصرخات المكتومة للشخصيّات وهي تتجوّلُ على غير هدىً في غابات أقدارها......)(١٦)، وبتأكيدها على التجسيد *Embodiment* – في صورِها، ووصفها للدوافع، وبتفصيلاتها الجنسيّة – أمكن للرواية الحديثة أن تُبطل تأثير هذه (الثنائيّة) السيّئة وهكذا صار في قدرتها أن تحقّق هدفيْن معاً: **أن تكون مصدراً جديداً للرؤية الخلاصيّة، وأن تحقق عودةً للأصالة البدائيّة.**

تشكّلُ الروابط الخلاصيّة بين ماهو بدائيّ، وماهو جسديّ، وماهو غير عقلانيّ الإطار الحديث لرواية لورنس (نساء عاشقات *Women*

in Love) (١٩٢٠). تبدو الإشتغالات الظاهريّة في الرواية تقليديّة للغاية: أخوات يقعن في الحبّ ويحاولن إيجاد موازنةٍ بين حاجتهنّ لعلاقاتهنّ العاطفيّة مع حاجتهنّ للإستقلاليّة، وفيما يحاول عشّاقهنّ الإستحواذ عليهنّ بطرقٍ عدّة ويتنافسون مع بعضهم لتحقيق ذلك يستكشف لورنس خلال تلك العمليّة سايكولوجيا الحبّ والرغبة. الرغبة في هذه الرواية تبدو أكثر طغياناً وقسوة عمّا إعتادت أن تكونه في الروايات التقليديّة: القسوة تبدو أكثر جاذبيّة، والحبّ يبدو أكثر لاعقلانيّة، والعنف يبدو جنسيّ الملامح - كلّ هذه الأمور مقبولة وجيّدة (كما يرى لورنس)، وعلى سبيل المثال عندما ترى إحدى الاخوات وللمرّة الأولى عاشقها المستقبليّ الموعود (تنتابها نوبةٌ حماسيّة كما لو أنّها أقدمت على إكتشاف خرافيّ لم يختبره أحد من قبلها على وجه الأرض،،،، شعورٌ غريب غمرها وإمتلكها وجعل كلّ عروقها تختضّ في نوبةٍ من الإحساس العنيف). هذا الشّعور الغريب يصبح بكلّ وضوح علامة لتلك (الصرخات المكتومة) للجسد والتي يرى لورنس ضرورة الإنتباه إليها وعدم دفنها في قاع التجاهل والنسيان. بعد أن ترتقي الرواية وتمضي إلى الأمام يؤكّد لورنس قصده - بطريقة ضمنيّة - في أنّ الدوافع الإنسانيّة هي في العادة تدميريّة، وساديّة، وشاذّة منحرفة، كما يمضي في التأكيد أنّ الرواية الحديثة التي تتّسِم بالنزاهة ينبغي أن تكشف عن هذه الدّوافع كما هي على طبيعتها ومن غير تهيّبٍ أو أقنعة، وبالنسبة إلى لورنس فإنّ تحديث الرواية يعني جعلها أكثر بدائيّة كنتيجة للإدراك الصّارخ بأنّ أسوأ ما تسبّبت فيه نتائج الحداثة هو (تداعي القدرة على الإحساس ***Dissociation of Sensibility***): الطريقة التي باعدت بها الحداثة بين عقول الناس ودوافعهم الجسديّة والعاطفيّة.

لم يكن كلّ الروائيين الحداثيين الأوائل يرون في الحداثة سبباً كافياً

للترحيب بالإرباك، واللاإنتظام، واللاعقلنة التي جاءت معها. ويلّا كاثر *Willa Cather* - الروائيّة الأمريكيّة التي مجّدت رواياتها الغرب الأمريكيّ - رأت في الحداثة ببساطة فرصةً لِـ (إعادة تأثيث) الرِواية. في عام ١٩٢٤ كتبت كاثر مقالة بعنوان (الرواية العارية) صرّحت فيها (إنّ الرّواية ظلّت ولوقت طويل مفرطة الدّثار) ومكتنزة بالأشياء والمواد التي حجبت الرؤيا *vision* التي تنزع إليها الرواية، وأضافت كاثر أنّ الرواية - ولأجل جعلها مفتوحة أمام الأبصار مثلما هي التضاريس الأمريكيّة الشّاسعة - فسيكون على رأس المهمّات أن (تختار موادها الغنيّة والأساسيّة من تيّار الحاضر الصّاخب والمشرق)[(١٧)]، ومثل وولف وّ فورد شعرت كاثر أنّ الرواية في حاجةٍ عظمى لطرح المواصفات الكتابيّة القديمة بعيداً بعد أن ماعادت قادرةً على رواية الحكايات بطريقة معقولة. إقتنع الكُتّاب الذين إبتغوا إحداث فرقٍ نوعيّ في المشهد الروائيّ أنّ الفوضى الضّاربة ينبغي إزاحتُها وأنّ الوقت حان للعودة إلى الأساسيّات الجوهريّة، وأنّ الرواية الحديثة متى ماغدت خفيفة سريعة الإيقاع وحتّى متشظّية وغير مكتملة فسيمكنُها حينئذ إيجاد الشكل المناسب والضّروريّ للإيفاء بمتطلّبات التنافس مع الحداثة السّائدة.

عنى الأمر السابق أحياناً أن تكون الكتابة الحديثة أكثر ميلاً للبساطة. إيرنست همنغواي *Ernest Hemingway* هو الكاتب الذي يُعرَفُ عنه أكثر من غيره إستخدامه لأكثر الأنماط الكتابيّة بساطةً، وجاءت مقاربته للحداثة الروائيّة متخمة بإستخدام عبارات مثل هذه (مأخوذة من عمله "في أعالي ميشيغان *Up in Michigan* " (١٩٢٣)):

أحبّت ليز جيم كثيراً. أحبّت الطريقة التي كان يمشي بها من المحلّ ليأتي غالباً أمام باب المطبخ ثمّ تمضي ليز في مراقبته وهو يشرعُ في السير على الطّريق.

أحبّت شاربيْه، وأحبّت بياض أسنانه عندما كان يبتسم. أحبّت كلّ هذا حتّى أنّه لم يبدُ كحدّاد.....

الحداثة هنا تعني وضوحاً بسيطاً مباشراً وحادّاً بعد أن سادت قناعةٌ لوقت طويل تقوم على قاعدة (أنّ كونك حداثيّاً يعني أن تكتب بطريقة معقّدة) وبالطريقة التي يعنيها تي. إس. إليوت *T. S. Eliot* في العبارة التاليةِ: (تشهد حضارتنا تنوّعاً وتعقيداً عظيميْن، وأنّ هذا التنوّع والتعقيد متى مالامسا قدرات الإحساس المهذّبة فسيقودان حتماً، وبالنتيجة، إلى أنماط كتابيّة متنوّعة ومعقّدة)، ولهذا السبب ذاته (كان على أدب اللحظة الحاضرة أن يكون معقّداً)[١٨]. شعر الكثير من الكُتّاب أنّ من الضروريّ للغاية جعل الرواية الحديثة صعبة الإدراك على القرّاء بحيث لايعودون يجدون فيها متعة (رخيصة) وذلك إبتغاءً لخلخلة قناعاتهم الراسخة في ذواتهم ومن ثمّ إرغامهم على رؤية الأشياء بطرقٍ جديدة، وإبتغى الكتّاب ذاتهم ماهو أكثر أهميّة ممّا ذكرناه وذلك بجعل لغة الرّواية معقّدة لتتصادى مع فوضى الحياة الحديثة، ورأوا أنّ تجربة القراءة ذاتها (بل وحتّى العلاقة بين الكلمات المُنضّدة على الورقة) يجب أن تتماهى هي الأخرى مع التجربة المشوّشة للحياة الحديثة، وهكذا إنتهينا إلى الروايات المتشظّية، الجارفة لِـ (ويليام فوكنر *William Faulkner*) الذي تعدُّ روايته (الصّخب والعنف *The Sound and The Fury*) (١٩٢٩) مثالاً للصعوبة التي أرادها بعض الروائيّين مقترنة بالرواية الحديثة.

في رواية فوكنر تتشظّى عائلة كومبسون *Compson* إلى شظايا كثيرة بفعل مؤثّرات كثيرة هي الأخرى: الإنحدار من مكانتها الرفيعة في الجنوب الأمريكيّ، التهشيم التي طالها بفعل الفضائح وإدمان الشّراب والجنون، وإنتهت العائلة إلى جيلٍ من الأخوة المسكونين

بطريقة يائسة بماضيهم وبشعور العار تجاه أختهم. يقودُ كلّ مقطعٍ في الرواية إلى رأس أحد الاخوة (و يجول في دهاليزه)، كما يقودُ إلى العوالم النفسيّة المرتبطة بالتخلّف العقليّ، والميول الإكتئابيّة الإنتحاريّة، والذّهان الإنتقاميّ،،، وعلى نحوٍ يتّسم بالمباشرة بحيثُ أنّ القراءة تغدو شديدة الصعوبة والفهم تماماً مثلما هي عليه تلك الحالات السايكولوجيّة المعقّدة. علم فوكنر منذ البداية أنّ الكتابة عن العلاقة المباشرة مع الجنون الحديث ستعني المغامرة بالهياكل الأدبيّة القائمة لذا كان عليه أن يؤسّس أرضيّة تصلح لروايته وتقوم على فكرة (الأحمق المُلتاث بالبَلَه والعاجز عن إدامة التواصل مع الآخرين) [١٩] حتّى لو عنى هذا الأمر إتخام روايته بالغموض الذي يقود إلى صعوبة قصوى في فهمها. كان ينبغي للشكل أن يتبع المحتوى حتّى لو قاد إلى حالةٍ من عدم القدرة على الإستيعاب إذا ماأريد من الرواية أن تصف شيئاً على ذلك النحو من الغرابة التي تحكي عنها - وتتمحور حولها - الرّواية.

كان للصعوبة المقترنة بعمل فوكنر تبريراتها السايكولوجيّة، وتُقرَنُ بعض التبريرات لصعوبة العمل الروائيّ الحداثيّ بما هو إجتماعيٌّ أحياناً، وبما هو جماليٌّ أحياناً أخرى. تبدو صعوبة العمل ذات منشأ إجتماعيّ صارخ في رواية جين توومر (القصب *Cane*) (١٩٢٢) التي تعدُّ واحدة من أكثر الأعمال الروائيّة إنغماساً في النزعة التجريبيّة إبان حركة هارلم التنويريّة التي شهدت إنفجاراً في الفعاليات الإبداعيّة التي أعادت تشكيل وضع السّود في أمريكا خلال حقبة العشرينات (من القرن الماضي)، وكما شهدنا من قبلُ فإنّ رواية القصب تضمُّ خليطاً من أشكال كتابيّة مختلفة إلى جانب حكاياتٍ وصورٍ وأمزجة متنوّعة في إطار حبكة رخوة بسيطة تحكي عن موضوعة الهجرة

بين الفضاءات الجغرافيّة الخاصّة بحياة الأمريكان الأفارقة. تبدو الموضوعات في الرواية مرتبطة مع بعضها في أقلّ الحدود المتصوّرة لأنّ عناصر الهويّة الأمريكيّة - الأفريقيّة المتشظّية ماكان ممكناً لململة أجزائها في تلك الرواية: تلك هي المعضلة الأساسيّة التي وصفها أخيراً البطل الرئيسيّ في الرواية عندما يمضي في رثاء تبعثر روحه المتشظّية. الشّكل المعقّد في هذه الرواية يتبع المعضلات الإجتماعيّة لأنّ إنخلاع الهويّة السّوداء تصبح بدورها مادّة للتشظّي الأدبيّ. إنّ تحديث الرواية في هذا العمل عنى بالضبط تشظيتها بغية جعلها تتوافق مع الثقافة الأمريكيّة - الأفريقيّة وعلى نحوٍ تبدو معه الفجوات والأجزاء المتشظّية والغموض التي تختصّ بإحداهما معبّرة بشكل مباشر عن تلك التي تختصُّ بها الأخرى.

في روايات (القصب)، (الصّخب والعنف)، (السيّدة دالواي) وأخرى غيرها نلحظ نماذج أساسيّة من الغايات التي إبتغت بعض الروايات الحديثة المبكّرة تحقيقها، وقبل أن نمضي على نحوٍ أكثر دقّة وتفصيلاً في إستكشاف الأشكال والتقنيّات التي خلقتها الغايات المرتجاة من وراء الرّواية الحديثة فإنّ علينا التوقّف مليّاً عند مثالٍ ختاميّ: الرواية الحديثة الأكثر جوهريّة وتمثيلاً لكلّ الروايات الحديثة هي رواية (يوليسيس) (١٩٢٢) لجيمس جويس. عكست هذه الرواية صخب الحياة العاديّة وحركيّتها وإرباكها، وأمسكت بإنطباعاتها العابرة، وإلتحمت بجوهر الحياة ذاتها عبر إنغماسها أكثر في واقعيّاتها الفيزيائيّة، كما إستكشفت سايكولوجيّات الجنون والرغبة، وجعلت الرّواية تستحيلُ أجزاء متشظّية كما نزعت عن الرّواية أثقالها العتيقة وجعلتها عارية لجعلها صعبة الإدراك بمثل صعوبة إدراك الحداثة، وتشاركت (يوليسيس) هذه الغايات مع الروايات الحديثة المعاصرة

لها ومكّنت هذه الغايات من إنجاز الهدفيْن الأساسيّين اللّذيْن تسعى وراءهما كلّ روايةٍ حديثة: **كانت (يوليسيس) في كثيرٍ من الأوجه العمل الأدبيّ الذي ألهم كُتّاباً كثيرين وإبتدأ موجة الحداثة الروائيّة** - فقد ألهم كتابة (السيّدة دالواي)، على سبيل المثال، وشجّع الروائيّين الحداثيّين أينما كانوا على المضيّ بقوّة منذ أن بدأت (يوليسيس) بالظهور على نحوٍ تسلسليٍّ إبتداء من عام ١٩١٨ وحتّى عام ١٩٢٢ وكذلك بعد أن ظهرت بطبعاتٍ جديدة في العقود اللّاحقة. **من جانبٍ آخر فإنّ (يوليسيس) لامست أبعد التّخوم التي يسعى وراءها الطّموح الروائيّ الحداثيّ عبر جعل الواقعيّات الحياتيّة أكثر توهّجاً وكشفاً ممّا فعلت أيّة رواية سابقة، وكذلك بتصميم أشكال روائيّة جديدة أكثر أصالةً ممّا إرتقى إليه مخيال أيّة روايةٍ سابقة.**

تتشابه (يوليسيس) مع رواية (السيّدة دالواي) في كونها عديمة الحبكة تقريباً إذ لاتسرد (يوليسيس) عبر صفحاتها الألف شيئاً دراميّاً مميّزاً: فهي في نهاية الأمر محض حكاية عن الحياة في مدينة (دبلن) خلال يومٍ عاديّ، وقد تمّ تركيز البؤرة السرديّة فيها بصورة رئيسيّة على أفكار رجُليْن: ستيفن دايدالوس *Stephen Daedalus* (الشابّ المثقّف المسكون بالأفكار المثاليّة لكنّه ساخط ممتلئ مرارة، وفي الوقت ذاته هو جذّاب لكنّه ضائع)، وليوبولد بلووم *Leopold Bloom* (نظير دايدالوس الأكبر سنّاً، اللامنتمي اليهوديّ المنغمس في عمله بمجال الإعلان ولكنّه يعاني الإغتراب في هذا اليوم بالذات لمعرفته بأن زوجته كذبت بشأن أمرٍ ما). يتجوّل الشابّان في دبلن: من العمل إلى الشوارع إلى الحانات، ويلتقيان العديد من الدبلنيّين المختلفي المشارب ثمّ ينتهي الأمر بلقائهما وعقدهما صداقة فيما بينهما قبل أن يعود كلٌّ منهما إلى منزله. تبدو (يوليسيس) في تناقضٍ صارخ مع

روح البطولات الملحميّة التي تزخر بها الملحمة الشعريّة التي إشتقّت منها الرواية إسمها لأنّ الفعاليّات العاديّة السائدة في الرّواية تُرينا كم باتت الثقافة الحديثة بعيدة عن أجواء العظَمة التي سادت الثقافات القديمة، ولكنْ من جانبٍ آخر فإنّ الفعاليات اليوميّة العاديّة تصبح ملحميّة هي الأخرى باللجوء إلى وسائلها الخاصّة. إنّ هذا اليوم العاديّ الذي تحكي عنه الرّواية يمتدُّ ويتضخّم ليطال الحياة كلّها واللغة كلّها: رواية (يوليسيس) عملٌ موسوعيٌّ (إنسيكلوبيديّ) شاملٌ وطالما بقي دايدالوس وَ بلووم على قيد الحياة فإنّهما يُعتبران بطليْن في خاتمة الأمر. يجد كلّ فصلٍ في الرّواية طريقة جديدة لوصف العالم الذي يعجُّ بالإحتمالات المتفجّرة ويبدو كلّ فصلٍ لوحده كما لو كان رواية حديثة كاملة تحكي عن أحد جوانب الحداثة بأسلوب روائيّ جديد. إنّ هذه المواصفات تجعل رواية (يوليسيس) خلاصة مصغّرة ***epitome*** ومثالاً للهدفيْن الشامليْن اللذيْن تبتغيهما الرواية الحديثة: **التعامل مع الواقعيّات الجديدة في الحياة بطريقة شاملة، وإنجاز هذا التعامل عبر الإنشغال الموسوعيّ وبوساطة أشكال مختلفة من الكتابة.** تمثّل (يوليسيس) معلماً أساسيّاً ونقطة تحوّل خطيرة في الرواية الحديثة لكونها واقعيّة بصورة شاملة وتحكي عن أصغر التفاصيل بطريقةٍ هائلة الدقّة كما أنّها تمثّل نموذجاً لما يعنيه (تحديث) الرّواية: **جعلُ الرّواية قادرة، أوّلاً وقبل كلّ شيء، على إمتلاك الوسائل الكفيلة بالتعامل مع الفوضى الكاملة التي تسِمُ الحياة الحاضرة، ومن ثمّ جعلُ السّرد الرّوائيّ متّسماً بقدرٍ مقبولٍ من الحرفنة الفنيّة بما يكفي لجعل الأدب يبدو مكافئاً للواقع ومُعادلاً له.**

إنّ ما يعنيه بالضبط كلّ هذا الذي قلناه سابقاً – وكيف وظّفته رواية (يوليسيس) وحفنة من رواياتٍ غيرها – سيكون محلّ نظرنا الأوّل في الفصول الثلاثة القادمة من الكتاب. سنعود في هذه الفصول الثلاثة

للنظر في الكيفيّة التي إستطاع من خلالها كلٌّ من جويس، فوكنر، كاثر، فورد، لورنس، تورمر، وبضعة كُتّاب آخرين تحديث جوانب خاصّة من الرّواية. سنشرع في الفصول القادمة مع معضلات تشكيل الحِبكات، والبنية المحيطة بالعمل الرّوائيّ، والنزعة الواقعيّة، ثمّ سنمضي إلى المعضلات الروائيّة الخاصّة برسم الشخصيّة والنزعة الرمزيّة، ثمّ سنواصلُ المُضيّ لمساءلة موضوعاتٍ مثل: أنماط السّرد الممثّلة للوعي الحديث، تشظّي الزّمان في الرّواية الحديثة، والتفاصيل المحدّدة التي تجعل الرّواية الحديثة صعبة ولكن بطريقة إيجابيّة مثمرة ثمّ سننتهي أخيراً مع الأسئلة المفتوحة النهايات، واللايقينيّات والمهمّات غير المنجزة للرواية الحديثة وبخاصّة في أشكالها المبكّرة كتمهيدٍ للأشكال الروائيّة المستحدثة التي سنشهدُها في الحقب اللاحقة.

Notes

CHAPTER 1: WHEN AND WHY: THE RISE OF THE MODERN NOVEL

1. *Henry James, "The art of fiction" (1884), in Henry James: Literary Criticism, vol. 1 (n.p.: Library of America, 1984), p. 47.*

2. *Henry James, "Preface to The Princess Casamassima," in The Art of the Novel: Critical Prefaces, intro. Richard P. Blackmur (New York: Charles Scribner's Sons, 1946), p. 62.*

3. *William James, Principles of Psychology (1890), in The Writings of William James: A Comprehensive Edition, ed. John J. McDermott (Chicago: Univer-sity of Chicago Press, 1977), p. 33.*

4. *Judith Ryan, The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism (Chicago: University of Chicago Press, 1991), p. 4.*

5. *Joseph Conrad, "Preface," in The Nigger of the "Narcissus" (1898; London: Penguin, 1987), pp. xlvii–xlix.*

6. *Henry James, "The new novel" (1914), in Henry James:*

Literary Criticism, vol. 1, pp. 129–33.

7. *Frank Kermode, The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (London: Oxford University Press, 1966), pp. 145, 133.*

8. *Paul Fussell, The Great War and Modern Memory (London: Oxford University Press, 1975), p. 8.*

9. *Modris Eksteins, Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age (New York: Doubleday, 1989), p. 211.*

10. *Virginia Woolf, "Character in fiction" (1924), in The Essays of Virginia Woolf: Volume Three, 1919–1924, ed. Andrew McNeillie (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988), p. 422.*

11. *Alain Locke, "Foreword," The New Negro (1925; New York: Macmillan, 1992), p. xxvii.*

12. *Eksteins, Rites of Spring, p. 218.*

13. *Virginia Woolf, "Modern novels" (known as "Modern fiction") (1919), in The Essays of Virginia Woolf: Volume Three, p. 33.*

14. *Ford Madox Ford, "Techniques," Southern Review I (July 1935), pp. 20–35 (p. 22).*

15. *Ford Madox Ford, "On Impressionism," Poetry and Drama II (June, Decem-ber 1914), pp. 167–75, 323–34 (p. 174).*

16. *16. See D. H. Lawrence, "The novel and the feelings"*

(1924), in Study of Thomas Hardy and Other Essays, ed. Bruce Steele, The Cambridge Edition of the Letters and Works of D. H. Lawrence, eds James T. Boulton and Warren Roberts (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 202, 205.

17. *Willa Cather, "The novel démeublé" (1924), in Not Under Forty (New York: Alfred A. Knopf, 1970), pp. 43–51.*

18. *T. S. Eliot, "The Metaphysical poets" (1921), in Selected Prose of T. S. Eliot, ed. Frank Kermode (London: Faber and Faber, 1975), p. 65.*

19. *"Class conferences at the University of Virginia," quoted in The Sound and the Fury, ed. David Minter (New York: W. W. Norton, 1994), p. 236.*

الفصل الثاني

ماهو الواقع: الأسئلة الجّديدة

عندما سادت الحداثة المشهد الروائيّ كانت الرواية، ولحقبٍ طويلة آنذاك، شكلاً من أشكال الواقعيّة الفجّة، وكانت وظيفتها الأساسيّة خلق صورةٍ خياليّة عن الحياة الواقعيّة في خضمّ الفعل اليوميّ، وكما يكتب آيان وات *Ian Watt* في دراسته عن (نشأة الرواية *The Rise of the novel*) فإنّ الرواية سعت نحو (تسجيل حقيقيّ وكاملٍ للتجربة الإنسانيّة) وّ (توفير جوّ من الأصالة الحقيقيّة الكاملة)، وكلّما بدت الرواية شيئاً أكثر قرباً من الواقع كان ذلك برهاناً على نجاحها في أداء المهمّة الأساسيّة المنوطة بادائها [١]، ولكنّ هذه (الواقعيّة الشكليّة) - أي جعل الشكل مُحاكياً للواقع - لم يكن كلّ الوقت سوى حزمةٍ من المُواضعات *conventions*: أي أنّ الرواية ربّما بدا أنّها سعت على الدّوام إلى تمثيل الواقع بصورة مباشرة، وفعلت هذا بالإستناد إلى بضعة معايير مشتركة وطريقة مشتركة تمّ الإعتياد عليها في رؤية الواقع. عملت الحداثة على تعرية هذه (النزعة المواضعاتيّة *conventionality*): صار واضحاً لكُتّاب مثل وولف، كاثر، لورنس،،، أنّ هذه (الواقعيّة) كانت كيفيّة إلى حدّ كبير وماكانت أبداً موثوقة، مطلقة، وكاملة في وصف الحياة وهي في خضمّ الفعل اليوميّ المحتدم بل سادت القناعة أنّ التقنيّات السائدة في كلّ عصر مسألة مرتبطة بالاسبقيّات والأفضليّات التي تحدّدها اللحظة الراهنة آنذاك، يُضاف إلى هذا أنّ الحداثة هي التي حدّدت أسبقيّات اللحظة الحداثيّة وأفضليّاتها ووضعتها في حالةٍ متواترة من التغيّر. في الحقب الماضية كانت الأطر الإجتماعيّة والدينيّة والعلميّة التقليديّة هي مايمنح الواقع شيئاً من الدعم والإسناد - شئٌ من إجماعٍ على جعل (التجربة الإنسانيّة) شيئاً منتظماً قابلاً للإدراك، لكنّ

الحداثة إستبدلت كلّ هذه الأطر بمفهوم (التغيّر *Change*) وإستبدلت الإجماع بالتساؤلات.

ترتّب على هذا الأمر أنّ كُتّاب الماضي ظنّوا أنهم يستطيعون الإمساك بالواقع على نحوٍ محدّد وصارم وهم ماضون في عملهم الكتابيّ، في حين توجّب على الكتّاب الحداثيين أن يتوقّفوا طويلاً عند التساؤل المنبعث من الوعي الذاتيّ: ماهو الواقع؟ وكيف نعرُفُهُ؟ وكيف يمكننا أن نمضي في تقديم (سجلٍ كامل مفعم بالأصالة) عنه؟ هذه التساؤلات حول الواقع يمكنُ توضيحها من خلال إستعارة متخمة بالبلاغة: ستاندال *Standhal* (الكاتب الفرنسيّ الذي سطع إسمه في القرن التاسع عشر، ويعرَفُ عنه عمله الأشهر (الأحمر والأسود(*The Red and the Black*) ١٨٣٠) وصف مرّة الرواية كنوعٍ من المرآة التي تجول في شارعٍ ما وتعكس الحياة حولها: (الرواية مرآة محمولة في طريق محتشد بالمارّة. في لحظةٍ ما تعكس المرآة السموات الزرقاء، وفي لحظة أخرى تعكس الأطيان والأوحال اللزجة التي تعلقُ بقدميك). إبتغى الروائيّ الحداثيّ إدامة هذا التقليد وجعله يحوز قدرة إنعكاسيّة أعظم ولكنّه صار أكثر إهتماماً بمساءلة هذا التقليد بدلاً من إستخدامه وحسب. كيف يعمل هذا الإنعكاس؟ هل يمكن للمرآة (الروائيّة) عكس الحقيقة كاملةً؟ ألن يكون أكثر إمتاعاً، وربّما أكثر أهميّة، إمتحان المرآة ذاتها بدلاً من الرّكون إلى أستخدامها بثقة ماعادت الحداثة تسمح بها؟

حتّى في أيّام ستاندال كان الناس قد شرعوا في طرح مثل تلك الأسئلة (التي ذكرنا بعضاً منها)، ولكن مع نشأة الرواية الحديثة بات واضحاً تماماً أنّ الأسئلة ذاتها غدت هي بؤرة الاهتمام في الإشكاليّة بكاملها، أمّا الأسئلة المتبقّية – ونعني بها الأسئلة المشروعة التي تطرح

فحسب من غير إنتظار الحصول على إجاباتٍ مناسبة لها - بخصوص الرواية فقد كانت تتمحورُ على موضوعة أنّ الروائيّ ينبغي أن يتعامل مع الواقع لابإعتباره حقيقة مفروغاً منها بل بإعتباره إشكاليّة دائمة. كتب يوجين يولاس *Eugene Jolas* عام ١٩٢٧ في هذا الشأن قائلاً: (ماعاد أحدٌ يلقي بالاً للتصوير الفوتوغرافيّ للحوادث، بل لإستكشاف عمليّة التصوير ذاتها - الطريقة التي يتمّ بها تأطير الحوادث) [٢]، وبغضّ النظر عن أيّة حبكة أو ثيمة (موضوع) محدّدة لأيّة رواية حديثة فإنّ التساؤل الأساسيّ التالي ظلّ يتوهّج تحت سطحها: التساؤل المصحوب بالدهشة حول ماالذي يجعل الأشياء حقيقيّة لنا؟ إنّ مساءلة الواقع عدّلت كثيراً في نمط الواقعيّة السائدة في الرواية الحديثة، الأمر الذي نتج عنه واقعيّة جديدة مؤسّسة بطريقة غريبة على الشكّ في يقينيّة الواقع ذاته.

هذا التساؤل الأساسيّ قاد إلى خلق ثلاث نزعاتٍ أساسيّة هي الأخرى في المشهد الروائيّ الحديث: النزعة التشكيكيّة *Skepticism*، النزعة النسبيّة *Relativism*، نزعة التهكّم والسخريّة والمفارقة *Irony*. التشكيكيّة في هذا المقام لاتعني الشكّ (و ليست رديفة له) على الرغم من أنّ الشكّ يمثّل مزاجاً سائداً في الرواية الحديثة - التشكيكيّة هنا تعني إمتحان الحقائق، ومساءلة الأساسيّات الراسخة،،، تعني عدم التسليم بقبول الحقائق المعطاة وعدم التسليم المسبّق بأنّ الحقائق تعمل على نحوٍ محدّد بصورة مسبّقة بل تعني مناهضة الإفتراضات المسبّقة والمسلّم بها بصورة قبليّة *apriori* (أوليّة وبدائيّة)، وتمحيص المعطيات والنظر إلى ماتحت الأساسات الراسخة: التشكيكيّة تعني أنّ الرواية الحديثة تميل في الغالب إلى العمل على نحوٍ معكوس: هي لاتنطلق من نقطة شروعٍ أوّلية لتشكيل حكايةٍ ما بل على العكس هي تبدأ من نقطة

شروع ما ثمّ تحاول كشف النّقاب عن التساؤل التالي (كيف بلغنا هذا الأمر؟)، وَالسبب الذي قاد إلى (الواقع) الذي تغادره حكاياتنا (مع إرتقاء الرواية)؟. **هذا ليس مرادفاً للقول أنّ الروايات الحديثة هي (فلسفيّة) على الدّوام بل يعني أنّ الروايات الحديثة لابدّ أن تنشغل، وبصورة رئيسيّة، بمعضلة معرفة ماالتأثير الأكثر أهميّة الذي يحوزه الواقع؟ ولماذا؟ كما يعني أيضاً أنّ الروايات الحديثة لم تعد تفترضُ وجود حقائق (مطلقة) بصورة مسبّقة. الحقيقة الآن باتت نسبيّة ولم تعُد متعالية مفارقة للواقع *Transcendent* أو دائميّة من صنع الآلهة بل صارت موضوعاً يختصّ بالكيفيّة التي يرى بها المرء الحقيقة.**

في أسوأ الأحوال إذا ما تراجعت الحقيقة كليّة، وإذا ماكان ثمّة إختلافٌ بين الحقائق المفقودة والواقعيّات السيّئة فستظهر المفارقة والسخريّة على سطح المشهد (الروائيّ). المفارقة - الإختلاف البيّن والصارخ بين ماهو كائنٌ ومامينبغي أن يكون، والفجوة السّاخرة بين مايقال على السطح ومايُقصَد قوله حقّاً - هي المحطّة الختاميّة التي تبتغي بلوغها أيّة رواية حديثة حيث يقود التساؤل - مع النزعة التشكيكيّة - في ختام الأمر إلى الإكتشاف الموحش والمحزن بأنّ الحياة ليست ذلك الشئ الّذي تبدو عليه.

تحت سطح كلّ الدراما الّتي تعجُّ بها رواية (الجنديّ الطيّب)، وعلى سبيل المثال، يكمن السؤال الأساسيّ التالي: كيف نعرف حقيقة حيواتنا؟ ماهو الواقع؟ وماهو الوهم؟ أيّة حقيقة يمكن أن تكون الحقيقة الواقعيّة من بين كلّ الحقائق؟ نواجه هذه التساؤلات - وأضرابها - عندما يُجبَرُ جون دويل *John Dowell* على إعادة إمتحان ما إفترضه من قبلُ حياةً هانئة: إذ عندما إستحالت تلك الحياة الجيّدة في ظاهرها حياةً ينخرها العفن والفساد كان على دويل أن يتساءل: ماهو الواقع؟

ثمّ يمضي ليتساءل: إذا كنتُ قد إمتلكتُ لسنواتٍ تسع تفاحة نضرة ناضجة لكنّها متعفّنة في قلبها ثمّ علمتُ بحقيقة عفونة قلبها بعد تسع سنواتٍ وستّة شهورٍ ماخلا أربعة أيّامٍ منها، ألن يكون صحيحاً القول أنّني إمتلكت تفّاحة صحيحة ناضجةً لتسع سنوات؟ هذا النوع من التساؤلات سيغدو بالفعل المسألة الجوهريّة التي تتمحورُ حولها الرّواية. قد تحكي رواية (الجنديّ الطيّب) عن الخيانة الزوجيّة، أو الحنث بالعهود، أو النفاق، لكنّها في جوهرها الأساسيّ تحكي عن الواقع ذاته وكيفيّة تشكيله بطرائقنا الخاصّة حيث تكشف الرواية عن الكيفيّة التي تتغيّر بها الحقائق إعتماداً على وجهات نظرٍ مختلفة، وتحكي الرواية أيضاً عن موضوعة الحقائق وَ (كيف أنّ الرّواية هي عمليّة إمتحانٍ لها).

إنّ عمليّة إمتحان الحقائق هذه تميلُ إلى التحقّق في الرواية الحديثة بواحدةٍ من طرق أربع اساسيّة: **يميل الروائيّون الحداثيّون، أوّلاً وقبل كلّ شيء، لإقحام انفسهم في موضوعة الإختلاف بين (المظهر *Appearance*) و(الواقع *Reality*). ثانياً، يميل هؤلاء الروائيّون نحو التساؤل المقترن بالدهشة حول الإختلاف بين الإحساس (الذاتيّ) وَ(الموضوعيّ). ثالثا، يبحث الروائيّون عن المعاني الأساسيّة على أمل أنّ هذه المعاني ستستبدِلُ هياكل القناعات والعادات التي هشّمتها الحداثة. أخيراً، راح الروائيّون الحداثيّون يصبحون شيئاً فشيئاً أكثر وعياً ذاتيّاً بالطريقة التي تعملُ بها الرواية الحديثة كشكلٍ من أشكال الوسائط الممثّلة للواقع او المفسّرة له.**

في موضعٍ ما من (يوليسيس) يُقدِمُ دايدالوس على إجراء تجربة: يغلق عينيه ويحاول أن يفكّر ماالذي سيحلُّ بالواقع بعد أن لم يعُد مرئيّاً له؟ يحاول دايدالوس، بكلماتٍ أخرى، أن يختبر فيما لو كان ثمّة واقعٌ ما بعيداً – وبمعزلٍ – عمّا يبدو لنا من مظاهر لذا يمتحن أوّلاً فكرة

أنّ مانراه هو وسيلتنا الأوّليّة في إدراك الواقع،،،، (النمطيّة الحتميّة للمرئيّ: من خلال عينيّ أستطيع ان أقرأ توقيعات كلّ الأشياء)، ثمّ يغلق دايدالوس عينيه (ليرى كيف سيبدو العا لم مع إنعدام قدرته على الرؤية). أغلق ستيفن عينيه حتّى سمع طقطقة جزمته وهي تهشّم قواقع المحار.........)، وفي نهاية الأمر يفتح عينيه متسائلاً (هل تلاشى كلّ شيء منذ أن أغلقت عينيّ؟) ولكنّه يكتشف أنّ الواقع (هو هناك طول الوقت من غير وجودك وسيمكث إلى الأبد عالماً من غير نهاية). ثمّة واقعٌ خبيءٌ وراء المظاهر ومع هذا فإنّ المظاهر لاتزالُ هي التي تشكِّلُ واقعنا، ولكن كيف يمكن لهذين الأمرين أن يكونا صحيحيْن معاً؟

هذا النوع من التساؤلات المرتبطة بإجتراح التجارب (الذهنيّة) غالباً مانشهد مثيلاً له بطريقةٍ أو بأخرى في الكثير من الروايات الحديثة. يختبر الكُتّاب الإختلاف بين ماتبدو عليه الأشياء وبين جوهرها الحقيقيّ غير المُقَنّع ويتساءلونِ دوماً: كيف يمكن لسطوح الأشياء أن تكشف – أو تخفي – مايقبع تحتها؟. يمكن لهذه التجارب (الذهنيّة) أن تقود إلى إتّجاهاتٍ مختلفة عدّة: يمكن أحياناً أن تقود إلى اليأس إذا مابدا أنّ المظاهر لم تكن ذات تأثير كبير في الواقع، وفي أحيانٍ أخرى قد تقودُ إلى الشّعور بالبهجة إذا ماإقترنت ببرهاتٍ من ومضات الأشياء التي تنتهي بكشوفاتٍ ثريّة نادرة. كان اليأس هو النتيجة التي إنتهت إليها رواية (الجنديّ الطيّب) بعدما إكتشف (جون دويل) تحت مظهر المدنيّة المتحضّرة حقيقة شنيعة: (لا، ياإلهي، هذا هراء! لم تكن جولة مينويت قد إرتقت وتصاعد إيقاعها بعدُ – مينويت *Menuet* هي رقصة ذات إيقاع بطئ تتوزّع على ثلاثة أطوارٍ زمنيّة تتصاعد إيقاعاتها بالتدريج، وقد شاعت في القرن الثامن عشر، المترجمة – بل كانت سجناً، سجناً مكتئباً يضجُّ بصرخات الهستيريّين الممسوسين)،

هذا هو ذات ماتنتهي إليه جوي *Joy* في رواية وولف حيث تمتلك حتّى أكثر الحوادث غرابةً رَوابط هائلةً مع الحقائق الحيويّة إذا ماكانت الشخصيّات قادرة على إستحضار هذه الرّوابط:

زمّت (كلاريسّا دالواي) شفتيها عندما صوّبت أنظارها على المرآة. كانت ترمي لرؤية صورتها مصغّرة – مثل نقطةٍ – في المرآة. تلك كانت ذاتها: متضائلة، رشيقة مثل سهم، ومحدّدة التفاصيل. تلك كانت ذاتها بعد أن بذلت مجهوداً – بعد أن ألحّ عليها صوتٌ لتكون ذاتها – لتجميع أجزاءها معاً.................

عندما رأت كلاريسّا كيف بدت في المرآة، رأت – في الوقت ذاته – ذاتها، وفي هذه الحالة فإنّ شيئاً حتّى لو كان محض مظهرٍ سطحيّ يمكنه أن يفتح الباب أمام عمليّة (بلوَرَة) بصيرة كاشفة.

يمتحنُ هؤلاء الكُتّاب الواقع بإبانتهم لنا كم هي الحقيقة (ذاتيّة) في طبيعتها. ثمّة القليل للغاية من الواقعيّات الموضوعيّة في الرواية الحديثة: إذ نادراً ماتصف الروايات الحديثة الأشياء بطريقةٍ موضوعيّة بل هي تجنحُ على الدّوام لخلع (وجهة نظر شخصيّة) على الشّخوص المحدّدين في الرواية. تمكّنُ هذه الرؤية الكاتب الحداثيّ من إمتحان أنماطٍ مختلفة من الواقع، وكذلك من بيان الكيفيّة التي يتشكّلُ منها الواقع في حالات محدّدة. في (الصّخب والعنف)، وعلى سبيل المثال، لانلمحُ أيّة إشارةٍ صريحة أبداً لما تسبّب في جلب البؤس إلى عائلة كومبسون، وبدلاً عن ذلك يمكننا تلمّس ذلك من خلال أربع وجهات نظرٍ شخصيّةٍ مختلفة: تمثّل الأولى وجهة نظر بينجي *Benjy* الشقيق المتخلّف عقليّاً في العائلة، أمّا الثانية فتختصّ بوجهة نظر كوينتن *Quentin* عندما كان في هارفارد *Harvard* قبل سنواتٍ عدّة،

وهكذا تمضي الرّواية مع بقيّة الأجزاء. وصف فوكنر التقاطعات في وجهات النظر تلك بطريقة غاية في السلبيّة عندما كتب: (كتبتُ الجزء الخاص ببينجي أوّل الأمر، و لم أجده جيّداً بما يكفي لذا كتبت الجزء الخاص بكوينتن و لم يكن هو الآخر ينطوي على مايكفي من الجودة. جعلتُ جاسون *Jason* يتكفّلُ بالأمر ولكن لم يكن هو الآخر جيّداً بما يكفي، وفي خاتمة الأمر جعلت فوكنر ذاته ينهض بالمهمّة لكنّه لم ينجزها هو أيضاً بصورة مقبولة) [٣]. ما من وجهة نظرٍ منفردة هنا تعدُّ كافية ولكن من خلال المحاولات مع وجهات نظر مختلفة يمكن الحصول على تعويض مقبول عن الإخفاقات الحاصلة، ثمّ لانحصل في نهاية الأمر على أربع منظورات أو وجهات نظرٍ بشأن رؤية السبب وراء بؤس عائلة كومبسون بل نحصل على أربع منظوراتٍ لرؤية الواقع بعامّة. إنّ حقيقة إحدى الشخصيّات هي الندم المأساويّ، وتقوم حقيقة شخصيّة أخرى على الشكوك الإضطهاديّة (البارانويا *Paranoia*). ليس في خاتمة الأمر من واقعٍ مفردٍ يأنس فوكنر في نفسه له ويراه أكثر قدرة من غيره في وصف الطريقة التي تتطوّرُ بها الواقعيّات في الرواية بصورة شخصيّة.

كيف يمكنُ لكلّ هذا أن يرتقي إلى (واقعيّة جديدة) إذا ماعلمنا أنّ الواقع يكمن في عمليّة التساؤل إلى حدّ كبير؟ **لم يعُد الواقع الآن شيئاً بل بات عمليّة صيرورة *Process*: لم يعُد الواقع شيئاً مؤكّداً يقبع خارجاً عنّا وينبغي للروائيّ وصفه بل بات عمليّة إشتباكٍ (مع الوعي)،،، مجموعة أفعال شخصيّة،،،أداء سايكولوجيّ،،، شيء في حالة جريان مستمرّ (من الصيرورة المتغيّرة)**. بعد أن إنزاح الوعي من كونه (شيئاً) بإتّجاه إستحالته (صيرورة) كان على الرّوائيّ أن يواجه عبئاً إضافيّاً ينهض به كما كان عليه أن يحكي أكثر ممّا فعل من قبلُ لأنّ هذه الصيرورة أريد لها أن

تكون (ماهيّة) وَ (جوهر) حيواتنا. إذا لم يكن الوقع شيئاً مُعطىً بل شيئاً نُشكّله على الدّوام توجّب على الروائيّ النهوض بمهمّة حاسمة: صار لزاماً على الرّوائيّ أن يُريَنا كيف تعمل هذه الصيرورة، وأن يعرض الواقع في شكلٍ دراميّ، وأن يجعل من الرّواية شيئاً أكثر أهميّة وحيويّة ممّا كانت عليه من قبل.

عند هذا الموضع نختبر الوسيلة الرابعة والأخيرة التي يمكن بها إمتحان الواقع في الرّواية الحديثة. بعد أن بات الروائيّون الحداثيّون أقلّ إهتماماً بما هو (حقيقيٌّ) ووجّهوا إهتمامهم بدلاً عن ذلك بما نفعله ليبدو أمرٌ ما حقيقيّاً، راحوا يدقّقون في الأفعال التي تُتيح تفسير الوساطة *Mediation* التي يمكن من خلالها تحويل عالم التجربة المتلاطم والهائل إلى شكلٍ يشحذ إهتمام القارئ. يركّزُ الروائيّون الحداثيّون جهودهم على وسائل الوساطة – ماالذي يضعونه أمام أنظارنا لجعل العالم قريباً منّا – وبفعلهم هذا يكشفون كم يمكن لكتابتهم أن تكون مشبَعَة بالحيويّة. **إذا كان الواقع قصّة نشكّلها تشكيلاً فينبغي للرواية أن تكون مفتاحاً نلِجُ به ذلك الواقع**، ويمكن للروايات التي تمتلك وعياً ذاتيّاً بوظيفة الرواية أن تكون مفسّرة للحياة ذاتها وإلّا فإنّها ستكون سجلّاً للخيبة إذا ماضلّلتنا وفشلت في توجيهنا، وإذا مابانت السخريّة والمفارقة فيها بطريقة غير مقبولة. **تميل الرواية الحديثة إلى الإشتغال على أساس هذا الإحساس المشترك بمهمّتها: الوثوق بحيويّة العمل الرّوائيّ، والتعاطف (المفعم بالإكتئاب غالباً) تجاه المفارقات التي تكشف عنها الأسئلة المتواترة (السائدة في واقعنا الحديث).**

علمت فيرجينيا وولف أنّ تحديث الرّواية عنى شيئاً من التعويض المتّسم بروح الجرأة والمغامرة، وَكان الكتّاب الحداثيون (منقادين بهاجس تقويض أساسات وقواعد المجتمع الأدبيّ ذاتها). بدأ التهشيم

والتحطيم، قالت وولف، ثمّ أضافت: (بتنا نسمع صوت فؤوسهم) وسيكون ثمّة (موسمٌ من الإخفاقات والشّظايا) قبل الشّروع في تشييد بناءٍ جديد [٤]. هذا التهشيم والتحطيم، هذا المروق على (التقاليد الصّلبة) كان السّمة المميّزة للنزعة الحداثيّة وبخاصّة في السنوات المبكّرة منها حيث توجّب تفكيك كلّ الأشياء وإعادة تشييدها من جديد. إنّ الدّفعة الأساسيّة وراء هذا الفعل كان نزعة التغيير المتّسمة بالعنف والعدائيّة - تلك الدفعة التي ضخّمت وبشكل رائق وجميل التوجّه الذي حكى عنه الشاعر المستقبليّ إف. تي. مارينيتي *F. T. Marinetti*: (حتّى اليوم كان الأدب يمجّد السكون المتأمّل والمستغرق في التفكير، والنشوة المستوحدة المتعالية، والنوم !!. ينبغي اليوم تمجيد الفعل العنيف، والأرق المصحوب بالحمّى، وإندفاعة المتسابق، والقفزة المميتة إلى الأمام، واللكمات والصّفعات) [٥].

وسط روح الفعل العدائيّ هذا عرّفت الرواية الحديثة نفسها بأنّها صفعة في وجه (المجتمع الأدبيّ). كسرت الرواية الحديثة كلّ القواعد: إذا كان الشكل الروائيّ السابق بدا في حاجةٍ إلى النّظام والكياسة، الإنسجام والوضوح، فإنّ الرواية الحديثة ستعتمد بدلاً عن ذلك اللاإنتظام الصّارخ، والتمركز الطّاغي حول الذات، والإرباك، وعملت الرواية الحديثة - وبطريقة عمديّة - على تشويه الأشكال الروائيّة السائدة عبر رفع راية التمرّد المستديم في وجه التقنيّات، والحِبكات، وّ الأساليب، والتوقّعات التقليديّة السائدة آنذاك.

ولكن قبل أن نمضي في الأمر ينبغي علينا الحصول على لمحةٍ عن (أيديولوجيا التمرّد) التي رفعت لواءها الرواية الحديثة. ظنّ الروائيّون الحداثيّون أنّهم يهشّمون ويحطّمون القديم ويصنعون شيئاً جديداً كليّاً بدلاً عنه - ولكن هل كانوا حقّاً يفعلون ذلك؟ هل حقّق هؤلاء

الكُتّاب الحداثيّون حقّاً الفرق الذي توقّعه كلّ من وولف وّ مارينيتّي؟ وهل كان ذلك الأمر ليستحقّ كلّ الأهميّة التي إدّعوها؟ أم أنّ الأمر كلّه كان على النحو الذي دعاه أحد النقّاد (أسطورة الحداثة *The Myth of the Modern*)؟ يجادِلُ بيري ميسيل *Perry Meisel* أنّ الحداثة لم تكن الإنعطافة الحيويّة والجذريّة التي إحتفى بها وأطراها بحفاوة كلٌّ من وولف وّ مارينيتّي. كان هؤلاء الكاتبان - مع آخرين غيرهم من الكتّاب - في حاجةٍ إلى الظنّ بأنّ الحداثة لم تكن طافحةً كما ينبغي بالحيويّة وروح التغيير الجذريّ حتّى لايتلبّسهم الشّعور بأنّ كلّ شيء قد تمّ إنجازه: (إنّ رغبة الجنوح نحو الحداثة التي تضعها على قدم المساواة والتكافؤ في العادة مع هيكل النزعة الحداثيّة وعلى نحوٍ كليّ هي - وإلى حدّ كبير - إستجابة دفاعيّة تجاه الأعباء المتزايدة غير المحتملة التي تترتّب على الولوج المتأخّر في عصر الحداثة وتقاليدها المستجدّة) [٦]. هل كان هؤلاء الكتّاب قلقين حول إنغماسهم المتأخّر في تقليدً أدبيّ بات مزدحماً وعلى نحوٍ مفرط الكثافة؟ وهل زيّفوا ثورتهم المُدّعاة وهم ينوءون تحت أثقال هذا الشعور؟. حتّى لو إنتهينا إلى الشّعور بأنّ هؤلاء الكتّاب الحداثيين لم يتظاهروا بثورتهم العتيدة - وسنرى بالفعل كيف أنّ أفعالهم العنيفة قادت إلى إحداث فروق عظمى (في المشهد الأدبيّ) - فينبغي أن نضع في حسباننا دوماً الإحتماليّة الراسخة بأنّ الأشكال الجديدة التي سنمرُّ عليها لاحقاً لم تكن كلّها تتّسِمُ بالجدّة التي قد تنزع (أسطورة الحداثة) إلى دفعنا دفعاً للإيمان بها.

من بين الإختلافات البيّنة التي أحدثتها الرواية الحديثة في المشهد الروائيّ كان الإختلاف الرئيسيّ هو التالي: صارت الرواية تقوم على حبكةٍ أقلّ من ذي قبل، وبدت الحبكات الثقيلة التي كانت تعجّ بها الروايات القديمة أقلّ إحتمالاً بعد أن كانت تلك الروايات

مثقلة بالأجواء العاطفيّة (الرومانسيّة)، والدسيسة والمكر، والمغامرة، والحوادث الصّارخة، لذا كانت تلك الروايات تبدو قابلة للتنبّؤ والتخمين بصيرورتها بصورة مسبّقة كما كانت مصطنعة وفوقيّة إلى حدّ كبير. (الحكايات الجيّدة) كانت حكايات كاذبة تقوم على المُبالغات في سرد قصص الإنتصار والمأساة، والزواج والموت،،، وساد الظنّ آنذاك بأنّ الشعور بالحياة كان ينساب من الكتب (المقصود بالكتب هو الروايات السابقة للحداثة، المترجمة) وهو محمّلٌ بحبكة ثقيلة قاسية. كانت الروايات السابقة تنزعُ إلى تشذيب الحافات الخشنة للحياة، وتلفيق الإستنتاجات والمصادفات، وتناسي المغامرات العابرة التي بدا أنّ الحياة الحديثة باتت تقدحُ زنادها. فضّل الكتّاب الحداثيّون جعل الرّوايات الحديثة أكثر إنتباهاً وإهتماماً بالنسيج الواقعيّ الذي يميّز التجارب الحقيقيّة، ومن الطبيعيّ أنّهم لم يكونوا قادرين على طرح الحبكة جانباً بصورة كاملة ولكنّهم عمدوا إلى التقليل من شأن الحبكة بطريقة متعمّدة إلى أقلّ حدّ ممكن حتّى باتت الحبكة الحديثة اليوم عبثيّة، ولا تبتغي بلوغ مناطق الذروة التقليديّة، ورخوة إلى حدّ يكفي للتعامل مع الرحابة الهائلة والإنفتاح العشوائيّ المميّزين لطبيعة التجربة الإنسانيّة.

أبدى إي. إم. فوستر *E. M. Foster* حالة نموذجيّة من عدم القناعة بالحبكة في عمله الذائع الشهرة (أوجه الرّواية *Aspects of the Novel*): (نعم – أوه، عزيزي نعم... الرواية تحكي قصّة. تلك هي الميزة الأساسيّة للرواية والتي لولاها لما وجِدت أيّة رواية. ذلك هو العنصر الأهمّ الذي تشترك فيه كلّ الرّوايات والذي لطالما إبتغيتُ أن لايكون كذلك،،، أو بطريقة أدقّ: أن يكون شيئاً مختلفاً عمّا هو عليه، شيئاً مثل جملةٍ لحنيّة، أو إحساسٍ بالحقيقة، وليس هذا الشّكل البدائيّ

من "الفعاليّات الإنسانيّة")[٧]. وجد فوستر في الحاجة لربط أيّة حكايةٍ مع حبكةٍ إعاقةً أمام الفنون المتقدّمة المتصلة بالرّواية، وبدت الرواية القديمة لفوستر مثل عودةٍ رجعيّة إلى أزمانٍ سادت فيها التسليات البدائيّة. أبدى غوستاف فلوبير نقداً مشابهاً للحبكة التقليديّة عندما عبّر عن رغبته في كتابة (كتاب عن لاشئ، كتاب لايعتمد على شيء خارجيّ والذي سيجمع أجزاءه معاً بالإعتماد على القدرة الداخليّة لأسلوبه فحسب....... كتاب لايقوم على موضوع أو على الأقلّ يبدو موضوعه غير مرئيّ..... - ورغب في كتابته - فيما لو كان عملُ شيء مثل هذا ممكناً)[٨]. ربّما كان إجتراح رواية تفي بمتطلّبات رواية حديثة أمراً غير محتمل (كما إعترف فوستر) ولكن ظلّ الروائيّون الحداثيّون يحاولون إيجاد (شيء مختلف) - جعْلُ الرواية أقلّ إعتماداً على ذلك الفيض من الحكايات التي فقدت تماسّها مع الواقع وجعلت الإمساك بناصية الأسلوب أمراً يشوبه الكثير من الرّخاوة.

فكّرْ ثانيةً في السيّدة دالواي وهي تعِدَ ببساطة تحضيرات حفلتها الموعودة، أو في أبطال جويس وهم يهيمون في شوارع دبلن، أو فكّرْ في الجولات العبثيّة لِـ (ميلانثا *Melanctha*) (١٩٠٨): بطلة رواية غيرترود شتاين المعروفة التي لايبدو أنّ تغيّراً ما سيطالُ حياتها والتي تمضي رواحاً ومجيئاً وتبدأ العلاقات وتنهيها من غير أن يطرأ أيّ تغيّر ملحوظ في حياتها حتّى بدا وجودها موظّفاً بالكامل لمجرّد إجتياز اللحظة الحاضرة. أخيراً تموت المرأة، ولكنّ موتها ليس حادثة بل فعالية (مضادة للحادثة *Anti–event*): محض نقطة نهاية في عمليّة السّرد التي لاتمضي في الإرتقاء بعد ذلك. (كانت ميلانثا قد ذهبت إلى المستشفى وهناك أخبرها الأطبّاء أنّها تعاني من السلّ وتيقّنت حينها أنّها ستموت عمّا قريب. أرسِلت إلى نزُلٍ يعنى برعاية المسلولين الفقراء وبقيت هناك

حتّى ماتت). إنّ ما يصلحُ أن يكون نقطة ذروة دراميّة في الرواية تُرِك وحيداً وذلك بغية إبقاء حياة عبثيّة خلوّةٍ من أيّة تغيّرات دراميّة بعيداً عن منحنا إحساساً كاذباً بنهاية ذروة.

إنّ رفض شتاين لحبكة الرواية بأن تتطوّر يبدو أمراً في غاية التطرّف، وتميل الكثير من الروايات الحديثة إلى توظيف حبكاتٍ لاتنطوي على أيّة دراما، وحتّى الروايات عديمة الحبكة لكلّ من وولف وَ جويس تميل للأرتقاء نحو برهاتٍ من الدهشة العظيمة والتغيّرات المحتشدة بالحوادث المؤثّرة، وربّما بدا الأمر على نحوٍ آخر: **إنّ مايبدو إنعداماً للحبكة ربّما وفّر إنزياحاً في الإنتباه نحو الحبكات الصغيرة التي تعجُّ بها الحياة اليومية، ولكن حتى في هذه الحالات، وبشكلٍ أشبه بالقاعدة العامة، فإن الروايات الحديثة تقلّل بصورة جوهريّة من الدور الذي تلعبه الحبكة في تصميم الرواية وهيكلتها.**

تعمل الرواية الحديثة إلى التقليل من الميل نحو أيّة نماذج روائيّة ثابتة: الإنتقالات التقليديّة المنتظمة من حادثة لاخرى، الروابط والمواقف بين الشخصيّات والأماكن، والتضمين الدقيق لكلّ المعلومات ذات الصّلة بعد أن بدت كلّ التفاصيل الروائيّة السابقة موغلة في الإصطناع بالنسبة للروائيّ الحداثيّ، وبدلاً من جعل الأشياء تتشابه بطريقة محايدة من خلال سلسلةٍ من الحوادث المرتبطة مع بعضها إرتباطاً جيّداً فإنّ الروائيّين الحداثيّين إختاروا العشوائيّة، وعدم التجانس والتناغم، والجنوح عن الأعراف السائدة، والحذف، وباتت الروايات (خشنة الملمس، ومتقافزة الإنتقالات، وشاردة مصابة بالذهول، وراحت حكاياتها تبتغي أن تعكس اللاتجانس والتنافر في الحياة الواقعيّة التي قلّما سلكت فيها الأشياء سلوكاً نظاميّاً محدّداً، وصارت الحكايات متشقّقة ومتشظّية أكثر فأكثر لتكون قادرة على تصوير التنوّع الخطير

والهائل المصاحب للحياة الحديثة، كما جعلت المجتمعات المتشظّية والتقاليد المُضاعة من المستحيل جمع المنظورات والفعاليات المختلفة السائدة في العالم الحديث، وأخلت الهياكل المستقرّة مواقعها للهياكل العابرة والوقتيّة التي باتت نماذج للحالات العشوائيّة وغير المتجانسة التي تميّز العالم الحديث.

هشّم اللاتجانس الرواية الحديثة وحوّلها إلى شظايا: ففي الوقت الذي كان فيه الروائيون السّابقون للحقبة الحداثيّة يحاولون إدغام عناصر الرّواية في نمط التجانس الشكليّ، راح الروائيّون الحداثيّون يعملون - وبطريقة متعمّدة - على تشظية الرواية، ويبدو هذا واضحاً في بعض الأحيان حتّى على ترتيب النصّ في الصفحات المطبوعة حيث تعمل الفواصل والحذوفات على تشظية النصّ الروائيّ وتحويله إلى عبارات ومقاطع مبعثرة، ويُعزى هذا أحياناً إلى الروابط غير الكاملة بين الفصول والتوصيفات والحوادث التي تجعل من الكتاب في العادة كلّاً واحداً، ويُعزى أحياناً أخرى إلى مسبّباتٍ سايكولوجيّة - نوعٌ من التّداعي الشيزوفرينيّ في أفكار وملاحظات الشخصيّات التي نرى العالم من خلالها. نلحظ كلّ هذه الأمور في (**الإنتقال إلى مانهاتن** ***Manhattan Transfer***) (١٩٢٥) للروائيّ جون دوس باسوس *John Dos Pasos*: فلأجل الإمساك بنزعة التفكيك والحركيّة التي تختصّ بها الحياة المدينيّة الحديثة يمضي دوس باسوس، وبقسوة مقصودة، في الإمعان بِتشظية خبرات أبطال روايته إلى الحد الذي باتت فيه عوالمهم الداخليّة تبدو تماماً على النحو الفوضويّ السائد في التضاريس الخارجيّة لحيواتهم:

ياسيّدي أنا فوضويّ..... ولثلاث مرّات رافقت جولة سفينتنا الباسلة..... لثلاث مرّات ذهبت..... لعنة الله على ماحال بيننا وبين

المال..... ثمّ هوت غاطسة في قعر البحر..... نحن في حلقة مفرغة لايرتجى منها أمل.....

طفتُ ثلاث مرّات حول العالم

في بلدي أصوات الشباب (تتزامن مع) أصوات كبار السنّ

إعلان حرب..... هدير الطبول.... المقاتلون الأشدّاء يستعرضون أنفسهم وهم مرتدون ملابسهم الحمراء وراء العصا المتلألئة لقارع الطبل الضّخم الذي تزيّن رأسه قبّعة من شعر منفوش، والمقبض الفضيّ للعصا يلفّ كالمغزل وهو يشعُّ بالضوء في وجه هذا المدّ الثوريّ. بَدْءُ إجتراح الأعمال العدائيّة في وجه هذه المسيرة الطويلة التي تجول في الشوارع الفارغة التي جلدها المطر بسوطه. المزيد، المزيد، المزيد،،، بابانوئيل (سانتا كلوز) يفتح النار على طفلة بعد أن أراد مهاجمتها. وضع فوهة البندقيّة تحت ذقنه وضغط على الزناد بإصبع يده الكبرى. كانت النجوم ترنو نحو بلدة (فريدريك تاون). ياعمّال العالم، إتّحِدوا. فليحيا الدم، فليحيا الدم.....

(سأنقل النصّ بلغته الأصليّة أدناه ليبدو واضحاً للقارئ التشظّي الذي أصاب المحتوى والشكل معاً في هذا النص من رواية دوس باسوس، المترجمة):

Moi monsieur je suis anarchiste... And three times round went our gallant ship, and three times round went... goddam it between that and money

... And she sank to the bottom of the sea... we're in a

treadmill for fair

J'ai fait trois fois le tour du monde

Dans mes voy... ages

Declaration of war... rumble of drums... beefeaters march in red after the flashing baton of a drummajor in a hat like a longhaired muff, silver knob spins flashing grump, grump, grump... in the face of revolution mondiale. Commencement of hostilities in a long parade through the empty rainlashed streets. Extra, extra, extra. Santa Claus shoots daugh-ter he has tried to attack. SLAYS SELF WITH SHOTGUN... put the gun under his chin and pulled the trigger with his big toe. The stars look down on Fredericktown. Workers of the world, unite. Vive le sang, vive le sang.

هذه المقاطع المتشظّية تصف أفضل وصف ثقافة متقطّعة الأوصال - التفكيك الذي جاء مع الفوضى والحرب الحديثة المدمّرتين للعقل الحديث، وهذا ماإنعكس على صفحات الكتب التي أنتجها الكُتّاب الذين إبتغوا من وراء هذا تزويد القارئ ببرهانٍ شكليّ مرعب على الكيفيّة التي إنفرط بها عقد العالم.

لكنّ هذه الشظايا تعكس في الوقت ذاته شيئاً إيجابيّاً: تُخَلّفُ هذه القطع المتباعدة، ومن خلال تشظيها المتعمّد، نوعاً جديداً من الطاقة التي تعكس، بالتبعيّة، الحيويّة التي جاءت بها الحداثة. قد تبدو هذه

المقاطع أقلّ تجانساً من ذي قبل لكنّها باتت طافحة بالحيويّة والحركيّة أكثر من سابقاتها كما صارت أكثر قدرة على بعث الإحساس بالإنتعاش. **هل يعدُّ هذا تناقضاً: أن نرى في التشظّي الروائيّ الحديث نزعة تفكيكيّة و نزعة حركيّة في الوقت ذاته؟ قد يعدُّ هذا تناقضاً، ولكنّه إذا كان كذلك فقد تمّ إعتماده في هيكلة الرواية الحديثة ذاتها. عندما (تتداعى الأشياء) في الرواية الحديثة فهي تفعل ذلك لأنّ العالم ذاته قد سقط في قبضة الفوضى الشاملة، ولكن في الوقت ذاته بسبب أنّ التحديث قد تسبّب في تنشيط الحياة الحديثة وكسر أغلالها التي أعاقتها من قبل. قد تبدو الصفة المتشظّية في الرواية الحديثة غير متجانسة لكنّها قد تمثّل شكلاً جديداً من التفكير المنفتح على تجارب جديدة.**

يعمل التشظّي – مع إنعدام الحبكة – بصورة نموذجيّة متوقّعة على تحدّي الخواتيم التقليديّة (في رواية ماقبل الحداثة)، وكما إختبرنا من قبلُ فإنّ الروايات التي تنتهي نهاياتٍ مفرطة السعادة (مثل الزواج)، أو مفرطة المأساويّة (مثل الموت) بدت عديمة الصنعة الفنيّة وتلفيقيّة مصطنعة كاذبة، وكان هذا بسبب ميلها إلى إجتراح النهايات الرّخوة. الحياة الواقعيّة لاتزوّدُنا أبداً بإجاباتٍ كاملة ونهائيّة لأنّ التجارب في الحياة الواقعيّة مستمرّة لاتنتهي، وتظلّ بعض التفصيلات فيها عرضيّة غير ذات شأن. في محاولتها إدراك هذه الإستمراريّة وفهم أهمّية النهايات الرخوة (الفوقيّة والمصطنعة) فإنّ الرواية الحديثة تبقى مفتوحة النهايات *Open Ended* حيث تنتهي فيها الحبكات على نحوٍ فجائيّ تاركة الأسئلة من غير إجابات، والتوقّعات من غير تحقّق على الأرض. **إذا كان لختام الرواية الحديثة أن يأتي فهو يأتي في الغالب بطريقة مُفارقةٍ أو كمفاجأة كليّة غير متوقّعة.**

تنتهي رواية (الشمس تشرق ثانية *The Sun Also Rises*) (١٩٢٦)

لإيرنست همنغواي، على سبيل المثال، بكلماتٍ ختاميّة تحدِثُ مفارقة في إمكانيّة القبول بالأفكار الأخيرة في الرواية. جيك *Jake*، بطل الرواية، لايثق في الحكايات التي تتجمّع في نهاية واحدة، وتبدو حكاية جيك من بدايتها وحتّى نهايتها حكاية تيهٍ تصدّق على معظم حكايات الأمريكان الفاسقين الذين يتسكّعون خارج بلادهم. تطفح الرواية بمظاهر الثّمل، والمشاجرات، والعنف، والأخطاء العبثيّة التي تبدو كمظاهر رئيسيّة في الرواية حتّى ختامها، ويحاول الكاتب الوصول إلى خاتمة معقولة في الرواية عندما تحاول عشيقة جيك السابقة بذل محاولة إيجابيّة أخيرة لإستعادة علاقتهما، وفي إستجابةٍ مقتضبة إلى كلماتها العاطفيّة الأخيرة يجيب جيك: (أليس من الجميل أن تظنّي هذا؟)، ولايكتفي جيك بهذه الخاتمة الهزيلة بل يعقّبُ عليها قائلاً (ليست أكثر من جمالٍ زائف)، ولكن تبقى الحقيقة الصارخة أن ليست ثمّة تطمينات نهائيّة أو ثابتة يمكن له تأكيدها لعشيقته.

حتّى لو حصل وجاء التطمين فهو يأتي في صيغة تساؤل، مثلما يحصل في خواتيم روايتي (يوليسيس) وَ (السيدة دالواي). تُختتَمُ رواية يوليسيس بعودة ليوبولد بلووم الظاهريّة إلى سريره الزوجيّ، وعندما تفكّر (مولي بلووم) في ليوبولد وهو مضطجع بجانبها بينما تستلقي هي يقظة تمضي في إسترجاع ذلك اليوم الذي قبلت فيه عرضه للزواج بها، ثم تنتهي إلى مايبدو التوكيد النهائيّ الأخير لحياتهما سويّة، وعلى الرغم من أنّ الرواية سلبيّة بكاملها إلى حدّ بعيد لكنّ فكرة مولي الأخيرة تبدو وكأنّها مُصمَّمة لجعلنا نفهم أنّها توكيد صارخ على خاتمة العمل: **(نعم، ثمّ سألتُ هل أنا ماترغب فيه يازهرتي الجبليّة؟ وللمرّة الأولى وضعتُ يديّ حوله وجذبته نحوي بحيث بات بمستطاعه تحسّس صدري وشمّ عطري، وراح قلبه يدقُّ كالمجنون، وقلت له: نعم سأفعل)**. ولكن هل يمكن

للكلمات هذه أن تغلب الإحساس بالشكّ الذي إمتلأت به صفحات كثيرة سابقة في الرواية؟ ولمّا كانت أفكار (مولي) الختاميّة تبدو غارقة بإحساس الشهوة المتعطّشة، ألا ينبغي علينا إذن مساءلة القدرة المتبقّية التي يحوزها هذا التوكيد الختاميّ؟ يمنحُنا جويس خاتمة للرواية، ولكنّه يطالبنا في الوقت ذاته أن نتساءل حولها، وبطريقة مشابهة نشهد في رواية (السيّدة دالواي) مايرقى ليكون عبارة ختاميّة قويّة: تظهر السيدة دالواي في ختام حفلتها وهي في أعلى السُلّم، ويروح صديق لها يُطريها بقوله (لانّها كانت *for there she was*)، توكيد قويّ للغاية، وتبدو هذه العبارة الأخيرة سؤالاً مفتوح النهايات لأنّها تمتدُّ أبعد من التساؤل الذي تمحورت عليه الرواية بكاملها: ماالذي نعنيه بشأن أن نكون؟.

إنّ أستبعاد النهايات الختاميّة (المغلقة والصارمة)، والحبكات، والتجانس، ووحدة العمل الروائيّ قد يبدو عمليّة تدميريّة – (التهشيم والتحطيم) مثلما وصفناه من قبل – ، وقد يعمل على جعل الرواية مخيّبة للآمال كما الحياة الحديثة، ولكنّ هذا الإستبعاد للعناصر الروائيّة السابقة قُصِدَ منه الإرتقاء بقدرة الرواية الحديثة على الكشف والمساءلة ولجعلها مُوثّقاً أفضل للحقائق على الأرض. **الرواية العديمة الحبكة، والمتشظّية، والرجراجة قد تبدو خرقاء وغير كاشفة للحقائق ومفتقدة للصنعة الفنيّة ولكنّها في واقع الحال يمكن أن تحتوي على شكلٍ أكثر تشذيباً من الوقائع العارية، والمُساءَلة الصبورة، والإستكشاف الحرّ (غير المقيّد)، ويمكنها ملامسة سطح الحياة التي ماعادت تتشكّلُ تبعاً للتوقّعات التقليديّة، كما تجعل الحياة ذاتها هي ماتستثيرُ أيّ شكلٍ روائيّ قد يكون ضروريّاً للتعامل مع حقيقة الحياة.**

الرواية الحديثة باتت تُوجّه قدراً أكبر من الإهتمام نحو الواقع العاديّ، وصار الواقع العاديّ بدوره – أي التجربة المُعاشة والمختبرة

بكلّ تفاصيلها الثريّة المصحوبة بشدّة مكثّفة - بؤرة إهتمام الروائيّ الحداثيّ. بدت الروايات السابقة وكأنّها ألقت بالاً للأشياء ولكن في سياق مرتّب ومحدّد ومشبع بالروح الدراميّة، وإقتصرت الأشياء التي تعاملت معها تلك الروايات على محض تلك التي يمكن الخروج منها بدرسٍ يبغي الإدهاش الخالص أو النقد الإجتماعيّ فحسب، أمّا بالنسبة للروائيّ الحداثيّ فإنّ بؤرة الإهتمام تلك أخفقت في توفير بصيرة رؤيويّة تجاه الأوجه الأكثر أساسيّةً من الوجود البشريّ، وفوق ذلك فقد جعلت القناعات الروائيّة السابقة الرواية لاتمتلك المجسّات الحسّاسة للتغيّرات التي طرأت على الطبيعة الجوهريّة للتجربة الإنسانيّة وبخاصّة تلك التي جاءت مع التحديث. كان ضروريّاً للغاية إزاحة بؤرة الإهتمام الروائيّ وإعادة توجيهها نحو الأشياء العاديّة والحوادث التي باتت تُعدُّ أكثر أهميّة، والنفاذ بصورة مباشرة نحو جوهر الوجود البشريّ في أكثر أشكاله بساطةً، وتوجيه إهتمام أكبر نحو تأثيرات التحديث على العلاقات الإنسانيّة الأساسيّة. بدا ضرورةً ملحّة كتابةُ روايةٍ أكثر تعبيراً عن الحياة اليوميّة، والمشاعر المباشرة، والرغبات الدفينة، والتغيرات الطاغية في الحياة، **والكشف عن مادعاه آلدوس هكسلي *Aldous Huxley* (الدهشة المُصاحبة لأكثر الأشياء وضوحاً)** (٩).

هذا بالضبط مامثّل بؤرة الاهتمام في (السيّدة دالواي) وَ (يوليسيس): فالرّوايتان تحكيان عن وقائع يوم واحد فقط، ويفعلان هذا بقصد حياكة نسيج التفاصيل اليوميّة وبشكل تفصيليّ إلى أبعد الحدود. تحدث أمور غير متوقّعة، بالطبع، في الروايتين، وهما أبعد مايكونان عن وصفهما (روايات عاديّة): روايات تتناول أموراً عاديّة فحسب، بل أنّ ماتفعلانه هو التوقّف طويلاً أمام ماقد يبدو في الأحوال اليوميّة أفعالاً ومشاعر عاديّة للغاية ونجدها في الرواية مثيرة للدهشة

على نحوٍ لم نكن لنتوقّعه من قبلُ. **في الوقت الذي يحثُّ (ليوبولد بلووم) وَ (كلاريسا دالواي) خطاهما في شوارع دبلن ولندن – يسمعان ويشاهدان معالم الحداثة – فإنّ ردود أفعالهما العاديّة يمكن تمثيلُها في الروايتين بطرقٍ تُرينا أشياء مدهشة عن العالم وعن الشخصيّة الإنسانيّة معاً.** الحياة العاديّة تصبح غير عاديّة تماماً وبطريقتها الخاصّة، ويتبدّل مزاج الوصف في الروايتين فيميل لجعل بؤرة السرد الروائيّ أكثر تركيزاً على التفاصيل الدقيقة مع البلاغة المتّسمة بالخشوع والدهشة والتكثيف التي يحتفظ بها السرد في العادة للأشياء العظيمة أو المُثُل العظيمة. **تميل الرواية الحديثة حقّاً إلى قلب العلاقة بين ماهو (عاديٌّ) وماهو (متسامٍ وفوق العاديّ)** دافعة إيّانا دوماً للتساؤل: عندما يتعامل (جويس) و(وُولف) مع الأشياء التي تبدو ضئيلة الأهميّة، كيف يمكن لهذه الأشياء أن تكشف عن حقيقة عظمى أو جمالٍ أبهى من تلك التي تبدو لنا أكثر أهميّة وأكثر إكتنازاً بالمعنى؟

هذا الإنقلاب في التعامل مع الأشياء العاديّة غيّر من طبيعة الرمزيّة *Symbolism* في الرواية: باتت الأشياء غير المتوقّعة ممكنة التناول الروائيّ لغرض إستجلاب برهاتٍ باعثة على الدهشة والتساؤل وتستبطن معنىً فوقيّاً متعالياً. يُرينا مثالٌ من رواية (عزيزتي انطونيا *My Antonia*) (١٩١٨) للكاتبة ويلّا كاثر كيف يمكن أن يحدث هذا الأمر. أحد الأيّام، ومع غروب الشمس، يجلس أبطال الرواية محدّقين في السماء (و فجأة يظهر جسم أسود ضخم في مواجهة الشمس). في نهاية المطاف يظهر أنّ ذلك الجسم الأسود هو آلة محراث، وقد تعمّدت الكاتبة تعظيم حجمها بالطريقة التي بدت فيها مع وجود الشمس في مشهد الظلال الخلفيّة *Silhouette*:

في مزرعةٍ أقيمت على مرتفعٍ ما، تُرِك محراثٌ في الحقل. كانت الشمس خلفه مباشرة، وكان المحراث يُرى عبر المسافة الأفقيّة. وضِع المحراث ساكناً

قبالة الشمس، كان مُحتوىً داخل الأسطوانة الدائريّة الرقيقة إلى جانب المقابض، واللسان، والأجزاء التكميليّة. بدا أسود داكناً في مواجهة القرص الدامي المتلاشي. هناك كان قابعاً مثل خيال ظلّ مرسومٍ على قرص الشمس....

إنّ جعل المحراث ضخماً وبطوليّ السّمات يحيلُ بطريقة رمزيّة إلى عظمة (العاديّ)، وإنّ مابدا لأوّل وهلة حائزاً على سماتٍ أسطوريّة ظهر في نهاية المطاف شيئاً بسيطاً، وفي الوقت ذاته فإنّ مايبدو بسيطاً عاديّاً حاز على الإنتباه المطلوب ليكشف لنا عن عظمته الحقيقية في الواقع. **الأشياء في الرواية الحديثة يتمُّ (تعظيمها وتبسيطها) في الوقت ذاته في إطارٍ من الرمزيّة** التي يقول عنها الشاعر الرمزيّ آرثر سيمونز *Arthur Symons* (هي محاولةٌ لكفّ الماهيّة العظمى، الروح، عن الإنشغال بأيّ موجودات حقيقيّة يمكن إدراكها عن طريق الوعي....... الإنتظار القائم على الشعور بالإستجابة المطيعة تجاه كلّ رمزٍ يمكن بواسطته جعل روح الأشياء تبدو حقيقيّة)[١٠]. ذلك النوع من الرمزيّة لم يكن أمراً جديداً في ذاته إذ لطالما رغب الشعراء في توظيفه من قبلُ، ولكنّ ذلك (الإنتظار) تجاه كلّ الموجودات (بغية بلوغ الحقيقة الخالصة لروح الأشياء) كان أمراً مستحدثاً في الرواية حيث تعمل الواقعيّة العاديّة على تقديم فروض التقدير المميّز لِـ (الأرواح) وَ (الأشياء).

بطريقةٍ ما، ساهمت كلّ هذه الأسبقيّات الجديدة - الولع بالعاديّ، إنعدام الحبكة، النهايات المفتوحة - في إجتراح طريقة جديدة لرؤية (الواقع): فبالنسبة للجيل الأقدم من الروائيين كان الواقع شيئاً معطىً موطّد الأركان وكان أيضاً الدافع وراء إستكشاف العالميْن الطبيعيّ والإجتماعيّ بكلّ تفاصيلهما الوقائعيّة، لكنّ الحداثة أغرقت هذين العالمين بطوفانٍ من التجارب والحوادث الجديدة (غير المحبّذة من قبلُ) بحيث باتت الحاجة ماسّة إلى بؤرة سرديّة جديدة أصغر حجماً وأكثر

ميْلاً إلى التدقيق في التفاصيل الصغيرة، وغدا الواقع يتمثّل في التجربة الفرديّة المربكة التي تتعامل مع الأشياء العاديّة العشوائيّة الطابع، لذا طال التغيّر جوهر الموضوع الروائيّ - الأمر الذي ترتّب عليه تغيير مماثل في تنظيم الشكل الروائيّ ومقاربته للأشياء التي ينصبّ إهتمامه عليها. **كان التأكيد في السابق على السرد المنظّم للحوادث المهمّة، في حين إنزاح التأكيد في الرواية الجديدة نحو التساؤل المندهش تجاه المصادفات التي تأتي مع التجارب الأقلّ شاناً من تلك التي إعتادت الرواية التقليديّة تصويب بؤرتها الروائيّة نحوها.**

أحد الفروق الرئيسيّة في الشكلين الروائيين (التقليديّ والحديث) يكمن في الحكي *Telling* والإظهار *Showing*. إنّ ماسعى إليه الروائيون الحداثيّون على الدوام وقبل كلّ شيء آخر هو أسلوب يمثّل الحياة ولا يكتفي بمحض وصفها. بدا أنّ الطريقة المثلى لمنح القرّاء تجربة واقعيّة تكمن في تقويض الهياكل الفوقية المصطنعة التي إبتغت قصّ حكايةٍ مريحة (جيّدة) عوضاً عن حكاية واقعيّة، وكان أمراً حيويّاً للغاية إبقاء السرد بعيداً عن الإنزلاق في مهاوي الوعظ، وكذلك إبقاء أفكار الكاتب الشخصيّة (و قناعاته الذاتيّة) بعيدة عن نطاق الرواية. **(لاتجعل الكتابة إستعراضاً لحالتك): هذه هي نصيحة فورد مادوكس فورد، أمّا وليم كارلوس وليمز *William Carlos Williams* فقد كتب عن ضرورة أن (لايكون ثمة أفكار في الأشياء)**، كما أنّ النزعة التعليميّة الإملائيّة *Didacticism* (التي نزعت نحو الإسراف والمبالغة في البوح والأشواق بديلاً عن التداخل الحكائيّ المقترن بالدلالة) فقد باتت العدوّ المميت للرواية الحديثة.

إنّ المفردة المناسبة لهذا النوع من الأسلوب الروائي القائم على العرض هي المحاكاة *Mimesis* (التقليد المباشر للواقع)، وإنّ التغيّر

المركزيّ الذي أصاب الرواية الحديثة - إلى جانب الحكايات المرئيّة التي تحكي عن الواقعيّات المباشرة - طال تغيّراتٍ غير تلك التي تعاملنا معها في هذا الفصل.

هشّمت الرواية الحديثة الحبكة، وفكّكت النهايات، ولوّنت السرد الروائي بلون الأنماط الحكائيّة الشائعة في التجارب الحياتيّة اليوميّة، ولكنّ هذا لم يَعْنِ أنّ الرواية الحديثة أضعفت قدرة الرواية على التعبير، بل الحقُّ أنّ الرواية الحديثة فعلت الكثير في الإتّجاه المعاكس: فقد عزّزت الجهد الروائيّ الرامي لمنح القرّاء الشعور بالواقعيّات المباشرة وقدراتٍ جديدة في الدقّة والحساسيّة. لم يعنِ التغيّر الجذريّ في الشكل الروائي كذلك تحجيم الرواية عن بلوغ حقائق أعلى شاناً (و أكثر مثاليّة)، بل عنى ببساطة أنّ هذه الحقائق باتت أكثر تجذّراً في التجربة الواقعيّة - تماماً بذات الطريقة الملحميّة التي أرادت من خلالها كاثر تعظيم شأن المحراث القابع ساكناً على الأرض في خلفيّة مشهدها الروائيّ.

Notes

CHAPTER 2: "WHAT IS REALITY? ":

THE NEW QUESTIONS

1. *Ian Watt, The Rise of the Novel (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957), p. 32.*
2. *Eugene Jolas, "Suggestions for a new magic" (1927), in Modernism: An Anthology of Sources and Documents, eds Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman, and Olga Taxidou (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 312.*
3. *Interview, April 15, 1957, in The Sound and the Fury: A Norton Critical Edition, ed. David Minter (New York: W. W. Norton, 1994), p. 237.*
4. *Virginia Woolf, "Character in fiction" (1924), in The Essays of Virginia Woolf: Volume Three, 1919–1924, ed. Andrew McNeillie (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988), pp. 434–5.*
5. *F. T. Marinetti, "The founding and manifesto of Futurism" (1909), in Manifestos, ed. Mary Ann Caws (Lincoln, NE:*

University of Nebraska Press, 2001), p. 187.

6. *Perry Meisel, The Myth of the Modern: A Study in British Literature and Criticism After 1850 (New Haven, CT: Yale University Press, 1987), p. 2.*
7. *E. M. Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1927), p. 26.*
8. *Gustave Flaubert, letter to Louise Colet (January 16, 1852), in The Letters of Gustave Flaubert, 1830–1857, ed. Francis Steegmuller (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), p. 154.*
9. *Aldous Huxley, Point Counter Point (New York: Doubleday, Doran, 1928), p. 192.*
10. *Arthur Symons, from The Symbolist Movement in Literature (1899), in Modernism, eds Kolocotroni et al., p. 135.*

الفصل الثالث

الأشكال الجديدة: إعادة تشكيل الرّواية

إذا كان الشعور بالواقع المباشر عنى إعادة تشكيل الحِبكات والوسائل الروائيّة فإنّه عنى في الوقت ذاته الشروع في مقاربة جديدة تجاه الشخصيّة (الروائيّة). الشخصيّة الروائية أدركها تغيير هائلٍ، كما رأينا، إلى جانب الواقع: ما أن بات الكتّاب يرون الواقع مُشكّلاً من أنواع كثيرة من البشر حتى راحوا يضعون الشخصية الروائية وسط فيضٍ من الطوفان المتدفّق لشعورهم بأهميّة إستكشاف القواعد المؤسّسة للصورة الذاتيّة، وباتت الشخصية الروائية موضوع عمليّات غريبة تحصل على صعيد الوعي، وحدود للذات غير واضحة المعالم، ولم يعد بوسع أيّة يقينيّات أن تقطع القول فيما يُكوّن الشخصيّة الروائيّة، وهكذا صارت الشخصية الروائيّة هي الأخرى ميداناً لعمليّة (التهشيم والتحطيم) وراحت مواصفاتها المعهودة (النزعة البطولية، الأعراف الإجتماعية، الأشكال النمطيّة، الفضائل العليا) تُهاجَمُ أيضاً وتستبدَلُ بأساساتٍ أخرى لاتنطوي على أيّة يقينيّات ثابتة وأكثر تناغماً وإنسجاماً مع التجربة الحديثة.

الشخصيات في الروايات الحديثة لاتُبدي أيّ سماتٍ بطوليّة: إذ قلّما يُنظَرُ إليها بتفرّد أو على أساس إمتلاكها لسماتٍ فائقة، وقلّما تنجز هذه الشخصيّات الكثير في الرّواية، وإذا كان ثمّة مايمكن قوله بشأنها فهي في الغالب أسوأ من الشخصيّات العاديّة - أقلّ جمالاً، وأقلّ إنجازاً، وأقلّ ذكاءً، وأقلّ قدرةً من الشخصيّات المتوسّطة الإمكانيّات على تجاوز المواقف الملتبسة. يمكن القول (في إطار المشهد الروائيّ الشامل) أنّ ثمّة إنكفاء ونكوصٌ طويل ومتواصل لجيش الأبطال الملحميين ذوي الطبيعة الأسطوريّة

بإتّجاه الشخصيات اللابطوليّة في الرواية الحديثة: كان الأبطال الأوائل يبتعدون كثيراً فوق مايُبديه متوسّط الأفراد من قدرات، وكانوا أقدر بكثير على التعامل مع بيئاتهم ومُصَمّمين لتحقيق الإنتصارات الناجزة، في حين أنّ شخصيات الرواية الحديثة ضعيفة، لاتُبدي تأثّراً بما حولها، ولاأباليّة، ولاتتحسّس مايجري خارجها. كوينتن كومبسون في رواية فوكنر (الصخب والعنف) يبدو مثالاً جيّداً، فهو بشكلٍ ما بطلُ عائلته: يمتلك من الذكاء مايؤهّله للإلتحاق بجامعة (هارفرد) المرموقة، ويبدو رجلاً نبيلاً في هيئته الخارجيّة، ولديه مادّة جيّدة من الحكايات تكفي لسرد الكثير من القصص البطوليّة عنه، لكنّ الحقيقة هي أنّ مايبدو حسناتٍ له يغدو سيّئات لأنّ ذكاءه وحسّاسيّته باتا مصدر عذابٍ له وجعلا منه شخصيّة لاتلقي بالاً للآخرين، وفي نهاية المطاف يغدو غارقاً في مستنقع مشاكله الخاصّة إلى حدّ يدفعه لإنهاء حياته. إنّ (كوينتن كومبسون) شخصيّة نقيضة لدور بطولةٍ نموذجيّ كما كان يحصل في السابق، وصارت (لابطولته) دليلاً لاعلى سماته وإنجازاته الإيجابيّة بل على السلبيّة منها فحسب.

إنّ كون إمرءٍ ما (نقيضاً للبطل *Anti—hero*) في الرواية الحديثة لايجعل منه، على أيّة حال، شخصيّة غير مرغوبٍ فيها أو غير ممتعة أو سخيفة: **ثمّة بطولة حقيقيّة في اللابطولة التي يضجُّ بها عالمٌ لابطوليّ إلى أبعد حدّ**، ويعبّر عن الأمر ليونيل تريلينغ *Lionel Trilling* بطريقته الخاصّة: (لم يعُد ثمّة مايميّز الأدب في عصرنا أكثر من إستبداله للبطل بما بات يُعرفُ بنقيض البطل الذي غدا إبتعاده عن - أو كراهيّته لِـ - النبل الأخلاقيّ هو السّمة التي يفترَضُ فيها أن تضفي عليه أصالة خاصّة)[1]. إذا كان العالم الحديث لايسمح بأفعالٍ بطوليّة - وهذه إحدى الوسائل المعقولة لمقاربة المعضلات الكامنة في الحداثة - فإنّ الحقيقة

تستلزم - بالتبعيّة - شخصيّات غير بطوليّة، ومما يثير الدهشة أنّ هذه الحقيقة ذاتها تضفي البطولة على تلك الشخصيّات اللابطوليّة لأنّها باتت ترى البطولة حتى في أصغر التفاصيل اليوميّة الخليقة بجعل هؤلاء (اللابطوليّين) قادرين على البقاء على قيد الحياة وحسب، وهكذا راح الكتّاب الحداثيّون يرون البطولة في الأفكار والأفعال العاديّة، فعلى سبيل المثال يمنحُنا جويس - من خلال أفكار ليوبولد وأفعاله - النسخة الحديثة من البطولة الملحميّة التي إجترحها في روايته (يوليسيس). إنّ بلووم مثالٌ لأيّ شخصٍ يمكن أن نلتقيه في حياتنا: فهو ليس أفضل أو أسوأ من كثيرين غيره، ويحصل أنّ زوجته راحت تكذب عليه وبطريقة تبعثُ على الغثيان فتكون ردّة فعله الإنغماس في متعة مسبّبة للحرج ولاتزيد عن محض الأكل والتغوّط !! وهو على الدوام مسكونٌ بالخجل من المواقف الصعبة ويبدو انّه غير محبوب من قبل رفقائه الدبلنيين، ولكنّ كلّ هذا يجعل منه نوعاً جديداً من الأبطال الروائيين، وبات الكتّاب يستأنسون كثيراً باللاأباليّة، وخواء العزيمة، والفشل المقترن بهؤلاء الأبطال الحداثيّين، وباتت هذه السّمات بذاتها تبدو أكثر تعبيراً عن البطولة الحقيقيّة بالمقارنة مع السمات البطوليّة التقليديّة لأنّها تُرينا الشخصيّات الحقيقيّة وهي تنوء تحت أعباء الأثقال التي جاءت بها العبثيّة المُصاحبة للحداثة.

ثمّة أشكال أخرى من (اللاأبطال) الحداثيّين: حسّ اللامسؤوليّة المقترن بالثّمل لدى جيك في رواية (الشمس تشرق ثانية)، أو العنف المصحوب بالغطرسة لدى الرّجال في رواية (نساء عاشقات)، وبالمقارنة مع الرجال الشبيهين بالثيران والذين يميل جيك دوماً للإعلاء من شأنهم البطوليّ فهو لايبدو رجلاً حقيقيّاً إذ إكتفى بمحض أن يسكر ويتشاجر ويبكي ولاشئ غير هذا بعد أن تسبّب جرحٌ له في الحرب

بجعله مخصيّاً بشكلٍ ما، ويجملُ صديق له حالته بقوله: (أنت تحتسي روحك حتّى الموتَ. تصبحُ مهووساً بالجنس. تقضي جلّ وقتك في الكلام بدل العمل)، ولكن يبقى شيءٌ من مجدٍ مأساويّ في كلّ هذه المعوّقات غير الملائمة. في (نساء عاشقات) نلحظ نوعاً جديداً من البطولة في الأوضاع العدائيّة التي غدت أحياناً إشارةً إلى النذالة، وفي أحد المشاهد الشهيرة يدفعُ جيرالد غريتش *Gerald Grich* حصانه إلى الوقوف قريباً من قطار متحرّك، فيجفل الحصان ويحاول الإرتماء على الأرض لكنّ سيّده يشدّ لجامه بقسوة مفرطة وعلى عجلٍ (ووجهه مشرقٌ بقسوة لاتلين). إنّ القسوة المفرطة هذه تعكس نمطاً من النزعة اللابطوليّة التي يسهب الكاتب بوصفها مع الأفعال الوحشيّة المتسمة بها بغية وضعها في سياقٍ من النزاهة الروائيّة.

بشكلٍ ما، فإنّ كلّ الشخصيّات الروائيّة الحديثة هي (نقيضة للبطولة) ولسببٍ واضح للغاية: ليس ثمّة شخصيّة حديثة يمكنها خلق إرتباط كامل مع المجتمع الحديث. أن **تكون بطلاً اليوم – بالمعنى القديم – لايعني أن تمثّل أفضل سمات وقدرات الثقافة السائدة فحسب بل يتوجّب عليك أن تعيش في العالم الذي ينتمي إليه الأفراد بحيث تتماهى الحاجات الفرديّة مع الحاجات المجتمعيّة إلى أبعد حدّ متصوّر، ولكن مع قدوم الحداثة فإنّ هذا النمط من العلاقة بات متعذّراً للغاية، وأخلى الإحساسُ بالإرتباط المحكم (بين الفرد ومجتمعه) مكانه إلى نوعٍ من الإحساس بالإغتراب *Alienation*، وبدت الأعراف الإجتماعيّة أبعد ماتكون عن التوأمة مع الحاجات الفرديّة بعد أن تعملقت الكيانات الإجتماعيّة وصارت أكثر ضخامة، وآليّة، وغير آبهةٍ بالتفاصيل الشخصيّة، ولم تعد الشخصيّة الفرديّة تعرّفُ بمفردات الإنتماء إلى الجماعة بل صار الإغتراب أكثر وضوحاً وسيادة وصارت الشخصيّة شيئاً يعرفُ بوساطة المفردات المضادة للمجتمع.**

كان الإغتراب أمراً حسناً وسيئاً في الوقت ذاته: بات الفرد يشعر أنه أقلّ إبتعاداً عن المجموع الاجتماعي على وفق الصورة التي يرى بها الكتّاب الأمر بعد أن فقدت الكتلة الاجتماعية إرتباطها اليقيني مع عالم المُثل والقيم الفضلى، وإستحالت الحياة الاجتماعية شكلاً بارداً ومادياً ومحكوماً بالمصادفات، لذا فإن من الطبيعي لكل إنسانٍ محترم أن يشعر بالعزلة عن تلك الكتلة الاجتماعية. في (صورة الفنان شاباً)، على سبيل المثال، يشعر ستيفن دايدالوس على الدوام بأن (طبيعته الحساسة) قلما خدمتْها (طريقة الحياة غير المحترمةِ والجديرة بالإزدراء)، وأن (روحه تلبّسها الإرتباك بسبب الظواهر الباعثة على الملل في دبلن)، ولكن إغتراب ستيفن دايدالوس هو أيضاً نتيجة للحرية الحديثة: مكّنت الرفاهية الحديثة، والسايكولوجيا الحديثة، والفن الحديث الأفراد من بلوغ مراتب غير مسبوقة في إمتلاك قرارهم الشخصي والشعور بإحترام الذات. كان بمقدور ستيفن دايدالوس أن يعيش نزوة يوهم نفسه من خلالها بإبتعاده عن المجتمع وبطريقة مقبولة - نوعٌ من الخلاص الذاتي يأتي به منقذٌ ثقافي الطابع. يغادر ستيفن دبلن في خاتمة الرواية لأنه ماعاد قادراً على المكوث فيها، ولكنه يمضي لكي يجد في العالم الواسع وسيلة لخلاص ماتركه خلفه في دبلن: (مرحباً، أيتها الحياة ! ها أنا أمضي لأختبر - وللمرة المليون - حقيقة التجربة، ولكي أعيد في روحي تشكيل ضمير عرقي البشري الذي لم يُخلقْ بعد).

إن عرض الإمكانية الفردية على هذا النحو مكّن كُتّاب الرواية الحديثة من إمتلاك نظرة مزدوجة للقطيعة الحديثة مع المجتمع: غدت الشخصيات أكثر عزلةً وإغتراباً وتباعداً، وصار لزاماً تعريف تلك الشخصيات بسماتِها الحداثية (الباطنية) أكثر فأكثر بعد أن باتت

أقل إنشغالاً بالفعاليات المجتمعية الخارجية، وصار بإمكان تلك الشخصيات أن تكون بطولية بطرقٍ جديدة - في الغالب بمحض كونها قادرة على إدامة البقاء وإستحالتها كائناتٍ متمردة ومُقاتِلة للنظام السائد، ومن الطبيعي أن كائناتٍ بمثل هذه المواصفات تُخلَعُ عليها غالباً صفات التّحر والسطوة.

إختلفت الحبكات الروائية كذلك: إعتادت روايات الماضي أن تُظهِر مدى التناغم بين الشخصيات الروائية المتمردة والمجتمع وبطريقة مطبوعة بالإيجابية - على سبيل المثال الكيفية التي ستلين بها عزيمة إمرأة صلبة عنيدة بحيث تقبل في نهاية المطاف أن تمتثل وتتزوج !!، في حين كان على الروايات الحديثة أن تمضي أبعد في بيان مدى صعوبة نشوء هذه التسويات وأن تؤكد حقيقة إستحالة مثل تلك التسويات، وأن تؤكد في المقابل التوسع الهائل في الفجوة الحديثة بين الفرد ومجتمعه.

ساهمت الحبكات الحديثة وبصورة نقدية صارمة في تغيير مايدعى (التشكّل الفردي *bildungsroman*) (مفردة ألمانية الجذور تعني الرواية التي تتعامل على نحو خاص مع سنوات التنشئة الأولى المؤثرة في مستقبل الفرد، وقد تعني أيضاً التأكيد على التعليم الروحي للفرد، المترجمة). رواية التشكل الفردي هذه هي حكاية عن الفرد منذ سنوات اليفاعة وحتى البلوغ مع توكيد خاص على الكيفية التي تُخلي بها النزعة الفردية المتمردة مكانها لتحل محلها المساهمة الفردية الناضجة والمنتجة والمسؤولة في المجتمع تماماً مثلما شخّص هذا الأمر فرانكو موريتّي *Franco Moretti* في كتابه (طريق العالم: رواية التشكّل الفردي في الثقافة الأوربية *The Way of the World*: *The Bildungsroman in European Culture*) عندما ذكر أن كل

المشهد الروائي الحداثيّ يدور حول (الصراع بين المُثُل المؤسسة على تقرير المصير الذاتي والحاجات المستبدّة للتنشئة الإجتماعية) وتكون النتيجة في الغالب أن تقرير المصير الذاتي هو ماتنعقد له القيادة ويقود بالتالي إلى إثراء الوضعية الاجتماعية[٢]. إن روايات التشكل الفردي كانت مناسِبة لروايات الماضي حيث كان الفرد ينشأ بسعادة مفترضة ليغدو جزءً آمناً في المنظومة الإجتماعية الكلية، وعندما بدا واضحاً أن الفرد ماعاد قادراً على فعل هذا الأمر - بعد أن دخلنا عصر الإغتراب في العالم الحديث - فقد باتت حبكة روايات التشكل الفردي القديمة تبدو مزيفة وقسرية، وإنقلب الوضع مع الرواية الحديثة بعكس ماكان سائداً في روايات التشكل الفردي: فقد باتت الشخصيات في الغالب تنتقل من طور التناغم إلى طور التمرد الذي ينتهي في العادة لا بالتكامل السعيد مع المجتمع بل بالرفض الواسع - والمدمر أحياناً - للمجتمع.

تمضي حبكة رواية (واينسبرغ، أوهايو *Winesburg، Ohio*) (١٩١٩) للكاتب شيروود اندرسن *Sherwood Anderson* على النحو الذي أوضحناه في السطور السابقة. يحكي الكاتب في روايته هذه مجموعة من القصص عن الحياة الحديثة في مدينة صغيرة: إنّ ماكان يُعدُّ يوماً مجتمعاً صغيراً تخيم عليه السعادة بات مجتمعاً سفيهاً كئيباً وقامعاً ومكتظاً بأناسٍ ممسوخين جراء إحباطاتهم التي جعلت منهم كائناتٍ منفرة غريبة السّمات، وفي خضم تلك الحكايات يتم نسج الحكاية التي يحكي فيها الكاتب عن تجارب توم ويلارد *Willard Tom* - الصبي الذي لم تتحطم روحه بعْدُ بتأثير الكدح الشاق المذل والمصائب التي حطّمت أرواح البالغين حوله، ويحصل في نهاية الأمر أن يفرّ توم من تلك المدينة، وهنا يحصل في الرواية نوع من عملية (تشكل فردي) معكوسة لأن الحبكة التقليدية كانت ستجعل توم

المتمرّد ينضج ويستحيل فرداً قادراً على إيجاد مكان له في عالمه هذا، ولكن الأمر الذي يحصل فعلاً هو أن توم يغدو أكثر يقينية بأن إغترابه الحتمي لابد أن يقذفه خارج حدود ذلك المحيط الضيق، وفي نهاية الأمر (تتجذر في توم المعرفة بذلك الشيئ الذي يجعل الحياة الناضجة للرجال والنساء ممكنة في العالم الحديث) وهو مايعني أن يتخذ قراراً ملزماً بالمغادرة الحتمية - النضج هنا يعني المغادرة، وبينما يستقل توم القطار الذي سيأخذه إلى شيكاغو أو نيويورك (فإن بلدة واينسبرغ إختفت من ذاكرته تماماً وإستحالت حياته فيها محض خلفية تفيد في تلوين أحلام رجولته العتيدة القادمة).

يصل الإغتراب تخومه القصية عندما تصبح الكينونة الذاتية موضع تساؤل - عندما، على سبيل المثال، يكون الجنون في قلب الموضوع الروائي. الجنون سمة بارزة في الرواية الحديثة، وأحد الأسباب التي جعلت منه مَعْلماً روائياً حداثياً بارزاً هو رغبة الأفراد في دفع الإغتراب الملازم للحياة الحديثة إلى أقصى حافاته الرؤيوية والمؤلمة في الوقت ذاته: سيبتيموس سمث *Septimus Smith*، ضديد البطل في رواية (السيدة دالواي)، عانى كثيراً من تجاربه الصادمة وهو يقاتل أثناء الحرب العالمية الأولى **(يُقصَد بضديد البطل *anti–hero* شخصية مركزية - في رواية أو فلم أو دراما - تفتقد إلى السمات البطولية التقليدية السائدة، المترجمة).** بعد نهاية الحرب لم يعُد بمقدور السيد سمث أن يرى العالم بوضوح، وتؤكد معضلته الإشكالية العظمى في الرواية بشأن الإختلاف الواضح بين مواضعات المجتمع التقليدية والتجارب الواقعية للذات في المجتمع الحديث، **ولايبدو أن الجنون أمرٌ سيئ بالكامل: جعل الجنون من السيد سمث نوعاً من شخصية رؤيوية - بطريقة لاتخلو من المفارقة الصارخة - وبدأ يرى الجمال في كل شيئ حوله، وغدت أقواله أقرب إلى**

الشعر الخالص، وبالنتيجة قادته قطيعته مع العالم إلى الرؤية من خلال الأشياء وإختبار حقائق جديدة قابعة وراء المظاهر الباردة، لذا بدا وكأنه يفهم أموراً يستعصي فهمها على الآخرين: (مكث مديد القامة في مؤخرة العا لم،،، إرتجّت الأرض تحت قدميه، والأزاهير الحمراء نَمَتْ من بين خلايا جسده،،، عندما كان يسمع الكلمة البسيطة "الزمن" كانت الكلمة تتشظى قشوراً تتناثر فوقه لتخرج في آخر المطاف من بين شفتيه مثل حلقات صنعتْها قشّارة من غير أن يتعب هو في صنعها..........). يبدو هذا المقطع سلسلة من عبارات مصنوعة في جوف عقلٍ ذهاني *Psychotic*، ولكنه مقطع يفيض عبقرية مثل تلك المقاطع التي يعمل كتّاب حداثيون - مثل وولف - على الإستدلال بها لبيان الرابطة بين الجنون والإبداع. في حالتنا هذه يخدم الجنون كشكلٍ إيجابي من التمرّد بالضد من الأعراف، وبالتالي يصبح خلاصة وصورة مصغرة عن المثال السايكولوجي الذي تسعى الرواية الحديثة لترسيخ دعائمه.

فرضت القطيعة الفردية مع المجتمع حاجة الرواية الحديثة لمساءلة الواقع، وماعادت تلك الرواية ترغب أبداً في مسايرة الحكمة التقليدية المتواترة أو أي شكلٍ من أشكال الإجماع *Consensus* أو الأفكار القديمة. إن جزءً رئيسياً في الإبتكار الروائي التجريبي تشكّلَ حول القناعة بأن المواضعات التقليدية تجعلُنا نرى الأشياء بطريقة مزيفة، وأن العقل الفردي خليق على نحوٍ أفضل بكثير من المجتمع بأن يجعلنا ندرك الأمور بطريقةٍ أكثر صواباً وإدهاشاً وإمتاعاً لأن العقل بطبيعته يتشكّل بطريقة مخالفة تماماً للمواضعات المجتمعية فيما يخص ماهو (خيّر *Good*) أو (بطولي) أو (باعث على غاية هادفة). تميل الروايات الحديثة إلى جعل الحقيقة الفردية تتقدّم على الحكمة المتوارثة، كما تميل ايضاً لجعلنا نتجشم عناء البحث المؤلم عبر الكفاح من أجل الوعي الذاتي الذي لايخلع على أنفسنا سماتٍ بطولية تقليدية، كما يقودنا

هذا الوعي من جانب آخر إلى الإستبصارات الأعظم والحقائق الأكثر صدقية في الحياة.

ثمة مشكلات محددة، برغم كل شيئ، ترافق الإعجاب بالعقل الذاتي المضاد للتوافق الاجتماعي والمُلازم للقطيعة الفردية مع المجتمع: إذا مضى المرء بعيداً للغاية في سعيه فقد يقع في براثن الأنوية الطاغية *Solipsism* – الحالة التي لاتغدو فيها الأنا الفردية تدرك أو تحوز معرفة بأي شيئ آخر يكمن وراءها، أما إذا مضى المرء بعيداً في الإتجاه المعاكس فسينشأ حتماً شخصيةً مهزوزة ومشتتة لايمكن معها ترسيخ أية هوية ذاتية أو تقدير فردي، وفي الحالتيْن فإن خاتمة هذيْن المساريْن المتطرّفيْن سيقودان إلى تخليق شخصياتٍ متطرفة يبدو من الصعوبة للغاية أن توجد في الحياة الواقعية على الإطلاق.

تعمل الانوية الطاغية على فصل الفرد عن عالمه الخارجي بطريقةٍ يستحيل فيها الواقع الذاتي (لاواقعاً) على الإطلاق، وحتى الروايات الحديثة فإنها قلما دفعت الأمور إلى تلك التخوم المتطرفة ولكن بعض القرّاء هم وحدهم من يظنّون بأن الروايات باتت قريبة للغاية من حدود الأنوية المطلقة. إن بطل رواية (الجندي الطيّب *The Good Soldier*) يتأرجح على شفا الأنوية الطاغية عندما يُدفَعُ في آخر الرواية إلى الإستنتاج بأن أمامه فرصة حقيقية لمعرفة أي شيئ صحيح عن العالم حوله: (لاأعلم شيئاً – لاشيئ في العالم – عن قلوب الرجال. أعلم أنني وحيد فحسب – وحيدٌ بطريقة فظيعة). يرى بعض القرّاء أنّ مادوكس *Maddox* قد دفع الأمور هنا إلى حدود موغلة في التطرف بعد أن بالغ كثيراً إلى الحد الذي بدا فيه الواقع ظاهرة ذاتية خالصة وبطريقة حصرية تماماً.

الأبطال الكاملون، الحِبكات المصطنعة، النهايات المزيفة، الإغراق في التفاصيل الصغيرة: هذه كلها بعضٌ من سماتٍ روائية تقليدية أستُبعِدتْ من عالم الرواية الحديثة، ولكن مع كل هذا كان ثمة أمرٌ آخر أراد الروائيون الحداثيون طرحه بعيداً وذاك هو السارد الكلي العلم والمعرفة *Omniscient Narrator*. ظل السارد النموذجي ولسنواتٍ طويلة صوتاً لشخصٍ ثالث بعيد ومنفصل عن المشهد الروائي ويمتاز بأنه يعلم كل شيئ ويرى كل شيئ بحيث يكون قادراً على الدوام رواية حكايةٍ كاملة، ولكن مَنْ ذا الذي بوسعه أن يكون عليماً بكل شيئ في عالمٍ يعج بالحقائق الذاتية والتساؤلات التشكيكية والمظاهر الزيفة؟ ومَنْ ذا الذي يمكنه واقعياً أن يكون موضوعياً أو كلي العلم والمعرفة ويروي حكاية لقارئ مغمور في تجربته الذاتية؟ ألن يكون أمراً أكثر واقعية وتأثيراً أن تُحكى الحكاية من داخل فضاء الرواية؟ بل وحتى يمكن المضيّ في التساؤل: ألن يكون الأمر أكثر مدعاةً للتكثيف والمباشرة لو أن السرد الروائي تمّ تحقيقه من غير سردٍ على الإطلاق؟ !! - أي الإكتفاء بالسرد المباشر لحَيَوات وأفكار الشخصيات ومن غير أي وسيط *mediator*؟

فضلاً عن مسألة الموضوعية فإن الروايات الحديثة أكّدت دوماً على المنظور الشخصي *Perspective* في مقابل التوكيد على النمط القصصي التقليدي المكتمل والمحايد والمفترض فيه أنه صحيح صحة مطلقة، في حين قصرت الروايات الحديثة إهتمامها على وجهات نظرٍ محدودة غير كاملة وتصادفية غير متوقعة في معظم الحالات وذلك سعياً منها وراء الحقيقة التجريبية. **إن السارد الموضوعي - المفترض فيه أنه كلي العلم والمعرفة والقدرة - يمكن له مبدئياً بالفعل أن يحوز المعرفة والحقيقة الكلية، ولكن الإشكالية تكمن في أن تلك الحقيقة لايمكن الشعور بواقعيّتها من قبل القرّاء لأن الحياة لاتني تخبرنا أنْ مامِنْ أحدٍ خليق أو قادر على إمتلاك**

الحقيقة الكاملة لذا يكون من الأفضل دوماً الإقتصار على الحقائق الجزئية تأسيساً على القناعة بأن الحقيقة في الحياة الواقعية هي دوماً جزئية، وهكذا غادرت النظرة الروائية الكلية الشاملة والبانورامية وغير الشخصية مواقعها وأخلتها لوجهة النظر الشخصية المحدودة والموجّهة بؤرياً تجاه حقائق محددة في الحياة، وهنا يمكن القول بإختصار ووضوح أن النظرة المتموضعة بؤرياً *Focalization* حلّت محل النظرة الموضوعية الكاملة السابقة.

ثمة فائدة أخرى مرتجاةٌ من وراء السرد المنظوري *Perspectival* (أي السرد المؤسس على وجهة نظر شخصية، المترجمة)، وتقوم تلك الفائدة على أن السرد المنظوري يمكن أن يضم رؤىً متعددة - أي بكلماتٍ أخرى: يمكن الجمع بين التجربة الشخصية مع شيئ يماثل المعرفة الكلية في السرد القديم من خلال عرض وجهات نظر شخصياتٍ متعددة. في رواية (الصخب والعنف) مثلاً يمكن أن نبدأ من وجهة النظر القاصرة لِـ (بينجي كومبسون)، ويحصل أن ننطلق منها لوجهات نظرٍ أخرى ثم يتطور الأمر في نهاية الرواية إلى مايشبه السرد الكليّ المعرفة في الروايات السابقة بعد أن نختبر جوانب عدّة للحكاية التي تؤلف قصة كاملة، ولكن الفارق هنا عن السرد التقليدي أن القارئ يحصل على هذه المعرفة السردية من غير أي وسيط أو سارد بل من خلال عرض التجارب الشخصية التي تُحكى من غير وسيط *Unmediated Experience*.

في رواية (السيدة دالواي) يبدو السارد أول الأمر موضوعياً وكلي العلم ولكن سرعان مايبدو واضحاً أن السارد يعرض العالم من وجهة النظر الشخصية للسيدة (دالواي)، ثم يغادر السارد رأس السيدة دالواي ليجول في عقول الشخصيات الأخرى في الرواية. يبدو سارد

وولف في هذه الرواية على مسافة كافية تتيح له القفز والإنتقال من عقل إلى عقل وعلى نحو موضوعي ولكن ليس إلى ذلك الحد الذي تكبح فيه الموضوعية التجربة الحية، لذا تكون الحصيلة النهائية طيفاً كاملاً من المنظورات مُحاكية تماماً بما يشبه الشبكة التي تخدم الغرضيْن - الذاتي والموضوعي معاً، فثمة ثراءٌ في المعلومات ومشهدٌ بانورامي واسع الأرجاء، وفي الوقت ذاته ثمة إحساس قوي بحرارة التجربة المباشرة.

ثمة دوافع مختلفة تعمل هنا وراء هذه الأفكار والمساعي الدافعة لها - الدافع الأول إبستمولوجي *Epistmological* (أي يتعلق بطبيعة المعرفة وإكتسابها ، المترجمة) : يرمي كُتّابٌ من أمثال وولف، فوكنر، وأمثالهم من الكتاب ذوي الإهتمامات السردية المنظورية إلى إيجاد طريقةٍ أفضل للكيفية التي تتحقق بها المعرفة والفهم والإدراك، ولكنْ ثمة دافع جمالي يأتي دوماً مترافقاً مع الدافع الإبستمولوجي إلى جانب دافع ثالث هو الدافع الأخلاقي الذي يراه البعض الدافع الأهم من بين الدوافع الثلاثة. يبدو السرد المنظوري أساسياً في أهميته لأنه يُتيح لنا فهم، والتعاطف مع، وتقدير أنواعٍ أخرى من البشر إلى جانب إثراء ذائقتنا بما يجعل هؤلاء الناس المختلفين عنا جوهرياً مصدراً معرفياً لايقدر بثمنٍ لنا. في كتابه (المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*) يذهب إيريك أويرباخ *Erich Auerbach* إلى مدى يقول معه أن تأثيرات السرد المنظوري - مثلما يراها في رواية فيرجينيا وولف المعنونة إلى الفنار *To the Lighthouse* (١٩٢٧) - مرتبطة بصورة حيوية مع تمظهرات الديمقراطية الحقيقية في السياسة اليومية: (لم يزلْ أمامنا طريق طويل لبلوغ حياة مشتركة للإنسانية على هذه

الأرض، ولكن الهدف بدأ بالإنجلاء وبات مرئياً في التمثّلات غير المنحازة والحقيقة الداخلية والخارجية الخاصة باللحظة العشوائية في حيوات أناسٍ مختلفين)[٣].

تطلّبت التمثّلات الداخلية الدقيقة للإدراك البشري الحاجة إلى مساعٍ جديدة لمقاربة "الوعي"، وكما لاحظنا من قبلُ فإن الرواية الحديثة بدأت ومنذ بواكيرها الأولى بجهودٍ حثيثة لإستكشاف أعماق العقل البشري، وغدت الواقعية الروائية في روايات (فلوبير) و(جيمس) موضوعاً لواقعية سايكولوجية ذات تركيز بؤريّ موجّه صوب مسعى (الإدراك الكامل) للعقول المنغمرة في الإشكاليات المعقدة للحياة الحديثة. هذا التوجّه الروائي نحو أعماق الوعي توّج أخيراً بالخصيصة الأكثر أهمية التي تصف الأسلوب الروائي الحديث: تيار الوعي *Stream of Consciousness*، وكما رأينا في فصل سابق فإن وليام جيمس أعاد تعريف العقل بصورة مؤثرة كموضع لتدفقات جماعية لاكوحدتٍ متقطعة من الفكر. ساهمت هذه النظرة الحديثة - ومثيلاتها - في تغيير الطريقة التي بات فيها الكُتّاب يصفون ماكان يجري في عقول شخصيات رواياتهم، كما عنت تلك النظرة الحديثة ذاتها أن الحياة الداخلية للشخصيات باتت تتطلّب أساليب وصفية تختلف تماماً عن تلك المستخدمة في وصف العالم الخارجي.

باتت الحياة الداخلية (الجوانية *inner*) للأفراد في العالم الحديث فيضاً وتمازجات سلسة من الذكريات والإدراكات والرغبات التي تتدفق في حالة جريانٍ لاينقطع - كما عبّر جيمس عن هذا الحال - وهو الأمر الذي يعيد تشكيل الهوية الشخصية للفرد كلّ آن. كان الروائيون الحداثيون - وبغية إستحضار تيار الحياة الداخلية المتدفقة - قد آثروا أن يتكروا أساليب ديناميكية في شد الإنتباه والملاحظة

وبطريقة تتقاطع مع الأعراف الكتابية السابقة على مستوى الهياكل النحوية والمنطق والتراكيب الجّمَليّة *Sentence Structures* التي كانت تسبغ فيما سبق شكلاً متجانساً مزيّفاً على الوعي، وكانت نتيجة هذا المسعى الروائي هي إنبثاق تيار الوعي عندما سمح الكتّاب للتداعيات الحرة أن تتدفق ضاربة عرض الحائط كل التقسيمات والتمايزات التي يفرضها النظام القياسي لعلامات الترقيم وكذلك عندما سمحوا للحقيقة الخارجية بأن تنحلّ في فوضى الحياة العقلية الواقعية، وعندما حاولوا متابعة التطورات الغريبة حيث تتمازج الصور والكلمات والنظريات في خليطٍ فوضوي واحد ثم تنتشر مُشكّلةً تراكيب جديدة،،، وعلى هذا النحو عمل هؤلاء الكُتّاب على تطوير أكثر الأشكال تميّزاً بين أساليب السرد الحديثة.

يمكن لتيار الوعي أن يتخذ أشكالاً عدة: الهدف الأساسي من هذا الأسلوب الروائي - وهو الكشف عن العقل ذاته من غير وسائط - يمكن بلوغه بوسائل عدة تعتمد على حالة العقل الخاضع للمساءلة، أو على المستوى الذي يرمي الكاتب لدفع السرد إلى بلوغ مرتقياته، أو إعتماداً على نظرية الكاتب وقناعته في المكان الذي يرمي لموضعة الفعالية العقلية الأساسية فيه. إن تيار الوعي يمكن أن يعني مزيجاً من الخيالات والإدراكات العشوائية تماماً، أو قد يعني ربما مسعىً مباشراً جداً يبتغي ملاحقة قاطرة الفكر كما لو كان السرد يتدفق من غير أدنى تدخّل من قبل الكاتب، وقد يبدو الأمر شيئاً مماثلاً لِلمقطع التالي من (يوليسيس) جويس: (سأكتفي بنقل النص بصيغته الأصلية ومن غير ترجمة لأنني أبتغي توجيه نظر القارئ إلى هيكلة النص والتراكيب الجّملية فيه فحسب، المترجمة)

Prrprr.

Must be the bur. Fff. Oo. Rrpr.

Nations of all the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram. Kran, kran, kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's the burgud. Yes. One, two. Let my epitaph be. Karaaaaaaaa. Written. I have.

Pprrpffrrppfff.

Done.

هنا يمنحُنا جويس تصوراً عن محتوى وعي ليوبولد بلووم في لحظة من لحظات إهتياجه وتشوشه العقلي. يبدو بلووم في حالة عقلية غارقة في العشوائية، وحالةٌ مثل هذه توفر فرصة مثالية لكاتبٍ مثل جويس لدفع السرد المؤسس على تيار الوعي إلى أقصى تخومه بجعل الموضوعات التي تجول في عقل بلووم إرباكاً خالصاً يستحيل إدراكه، ولكننا لانلحظ مثل هذا الإرباك العقلي عندما يقودنا تيار الوعي إلى عقل موللي (زوجة بلووم) التي تستلقي يقِظة وهي تتأمل ملياً الماضي في نهاية الرواية: (سأفعل تماماً مثلما فعلت في النص السابق، المترجمة)

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his break-fast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greater miser ever was.

تبدو أفكار موللي هنا مفتقدة لأية هيكلية واضحة وتمضي هادرة في طريقها ولكنها برغم ذلك ليست مرتبكة: فهي تتجه في حقيقة الأمر نحو بؤرة محدّدة بطريقة قد يراها البعض عديمة الهدف. هنا أيضاً نمط من أنماط السرد المبني على تيار الوعي لأن له علاقة مشتركة مع المثال السابق الخاص بالتداعي السايكولوجي المباشر، وفي الحالتيْن نشهد عرضاً مباشراً لمحتويات الوعي من غير أي جهدٍ تدخلي من جانب الكاتب وذلك بغية جعل السرد أكثر صدقية وخليقاً حقاً بكشف إنفعالات العقل المختلفة.

هذه المكاشفة السايكولوجية المباشرة المترافقة مع تدفق وسيولة السرد الروائي هي مثابات فارقة في الرواية الحديثة وأشّرت للإنجازات السردية المهمة فيها بعد أن إبتغى الكتّاب الحداثيون جعل العقل يتحدث عن نفسه كاشفاً ماهيّته، ولكن الكُتّاب أرادوا في الوقت ذاته إيجاد طرائق مشابهة في مكاشفة أية حالة متوقعة أخرى - هم أرادوا بعامّة جعل السرد الروائي مناسباً لتركيبة منوّعة من تمازجات الحياة الداخلية والخارجية معاً، وكذلك لطيفٍ كامل من خليط المنظورات القريبة والبعيدة،،، وهكذا بات هؤلاء الروائيون قادرين على جعل السرد الروائي يمتلك إمكانية تناول المدى الكامل من القدرات الروائية التي يتيحُها تيار الوعي والأساليب السردية النقيضة له معاً.

مكّنت المرونة السردية المتاحة أمام الروائيين الحداثيين من إستكشاف العوالم الجوّانية (الداخلية) لشخصياتهم الروائية وليس هذا فحسب بل دفعتهم إلى ولوج التجريب أيضاً في كل العلاقات المُتاحة والممكنة بين الحياة الداخلية والعالم الخارجي، وبقي الهدف الرئيسي أمام هؤلاء الكُتّاب يتمثل في إستغوار العالم الداخلي (العقلي) للأفراد والولوج في منطقة الوعي لديهم ولكن في الوقت ذاته كان

أمراً عظيم الأهمية أن تُمتحن الروابط بين الوعي الفردي والعوالم الخارجية الإجتماعية العملية، وبات التمازج بين السرديات الداخلية والخارجية هو المسعى الأكثر إثارة الذي يسعى وراءه الكُتّاب بعدما صاروا يساوون بين الحداثة وهذا التمازج بين العالمَيْن: عالم العقل والعالم الخارجي.

الغموض، التعددية، اللاتجانس: تلك بعضٌ من السمات التي بدت نمطية سائدة في الحياة الحديثة، وكان من الطبيعي للغاية أن تُدمغ الرواية الحديثة بطابع تلك الحياة، ولم يعُدْ منظورٌ أو أسلوبٌ تعبيريٌّ بمفرده كافياً للتفاعل والتعامل مع تنوع التجربة الحديثة، لذا إرتقت الرواية الحديثة نحو تضمينٍ أعظم للتجارب، وتنوع منظوري أكبر، وقدرة أفضل في الحركة والإنتقالات السردية، ومن المؤكّد أيضاً أن اللاتجانس الشائع قد جعل اللغة الروائية تنطوي على تنوع أعظم من ذي قبلُ.

مثّلت الرواية منذ بداياتها المبكرة منتدىً *Forum* للأصوات المختلفة، في حين أن الأشكال الأدبية الأخرى بدت وكأنها تحاول الحفاظ على واحديّة الصوت التعبيري وإنفراديته فيها من خلال الإبقاء على أسلوب وحيد، أما الرواية فقد وظّفت على الدوام أساليب تعبيرية مختلفة: أساليب فخمة وأخرى عادية، وأساليب منمّقة وأخرى بسيطة، وأصوات روائية محلية وأخرى أجنبية،،، وساهمت هذه الأساليب كلها في الإرتقاء بالفن الروائي منذ بواكير تأسيسه الأولى، وقد إجتمعت هذه الروافد في الفن الروائي لجعله قادراً على حيازة رؤية تمتلك مجسّاتٍ للحياة الإجتماعية إلى جانب إمتلاك القدرة على إمتحان المسارات المختلفة التي تقود إليها نوايا ورغبات مختلفة، وبكلمات ميخائيل باختين *Mikhail Bachtin* فإن الرواية كانت على الدوام منتدى للأصوات المتداخلة. إن كثرةً من الأصوات تصف

التنوع في الرواية الحديثة، وقد عرّف باختين الرواية بأنها (تنوّع من الأصوات الاجتماعية المختلفة، ويبدو كذلك أنها تنوّع من الأصوات الفردية الحائزة على تنظيم هيكلي فني)، ورأى باختين في الرواية مسألة (روابط إنسانية مُوحِّدة) يمكنها جعل الأصوات المتداخلة تتحدّثُ إلى العالم[٤].

تنشأ الأصوات المتداخلة في الرواية بفعل تصادم قيم وحُجج وثقافات مختلفة مع بعضها من خلال الأساليب التعبيرية المختلفة، وقد كانت الأصوات المتداخلة على الدوام وسيلة يستخدمها الكُتّاب لإختبار الترتيبات الإجتماعية الجديدة، ولكنْ في الرواية الحديثة بات إستخدام الأصوات المتداخلة أكثر كيفيّة وفوضوية عمّا في الرواية الكلاسيكية. تُرينا الأصوات المتداخلة اللغة وهي في حالة تشظّي: إنّ ماكان يُعَدُّ لغة واحدة يتشاركُها الناس المنتمون للأمة ذاتها والثقافة ذاتها بات ينبثق في الرواية الحديثة كشيئ تعددي، وصرنا نرى هذا التغاير الذي كان وحدة واحدة من قبلُ، وعندما يغدو هذا التغاير مفرطاً في تطرّفه نحصل على الإحساس بالتشظي مثلما هي الحالة التي رأيناها في (الزمان والمكان والشخصية) وكل المكوّنات الروائية الأخرى في الرواية الحديثة.

لم يعد السرد الحداثي يتقدم بنماذج ثابتة بل - وعلى النحو الذي إختبرناه قبلاً - صار يمزج تيارات الوعي مع الساردين ذوي المعرفة الكلية الشاملة، وذات الأمر بات ينطبق على المزج بين المنظورات الفردية والخارجية، وإذا كان اللاتجانس الحداثي سايكولوجي الطابع فإن الأصوات المتداخلة في المقابل تعَدُّ لاتجانساً على مستوى اللغة، ويمكن مدّ هذا اللاتجانس اللغوي إلى مستوى النظرة الإجتماعية ومن ثمّ نتتهي بذات التشظي الذي مرّ بنا مع بواكير الرواية الحديثة والذي يتأسس على خلفية فقدان الإستمرارية الهيكلية في الرواية الحديثة.

إن هذه التشظّيات مجتمعةً تخلق عوالم غير مترابطة وعشوائية في الرواية الحديثة، وتمنحُنا أيضاً الإحساس الأكثر وضوحاً حول الكيفية التي عدّلت بها الرواية الحديثة هياكلها لتكون أقدر على التعامل مع التشوّهات التي جاءت بها الحداثة.

هوامش المترجمة

- شيروود أندرسن *Sherwood Anderson*: روائي أميركي وكاتب قصص قصيرة ولد في ١٣ أيلول ١٨٧٦ وتوفي في ٨ آذار ١٩٤١. يعَدُّ أحد رواد مدرسة الواقعية، وله تأثير واضح على الأدب الأميركي. تعَدُّ مجموعته القصصية الأولى واينزبيرغ أوهايو أهم أعماله. يمكن ملاحظة صدى أسلوبه الأدبي لدى كتاب الجيل التالي مثل إرنست همنجواي، ووليام فوكنر، وجون شتاينبك، وتوماس ولف وآخرين.

Notes

CHAPTER 3: NEW FORMS: RESHAPING THE NOVEL

1. Lionel Trilling, "On the modern element in modern literature," in Varieties of Literary Experience, ed. Stanley Burnshaw (New York: New York University Press, 1962), p. 428.

2. Franco Moretti, The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture (London: Verso, 1987), p. 15.

3. Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature (1946; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968), p. 552

4. Mikhail Bakhtin, "Discourse in the novel," in The Dialogic Imagination: Four Essays, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Mikhail Bakhtin (Austin, TX: University of Texas Press, 1981), pp. 262–3.

الفصل الرابع

المعضلات الجديدة

يمكننا أن نلمح في الرواية الحديثة الطريقة المميزة والفريدة من نوعها التي حاول من خلالها الكتّاب الحداثيون جعل الأشكال الروائية متوافقة مع الحداثة، وتضم تلك الطريقة المميزة أنماطاً جديدة من الوعي، والرمزية الملازمة للأصوات الروائية المتداخلة *Heteroglossia*، والأنماط الحكائية التصادفية غير المتوقّعة إلى جانب التشخيصات الغريبة والغامضة التي تترافق معها. جاءت الحداثة بجملةٍ من المُكتشفات السايكولوجية الجديدة، كما هيّأت مساراتٍ جديدةً للتعامل مع الوقائع الحياتية وغيّرت من طبيعة العلاقات الإنسانية، وكان على الرواية - بكل تأكيد - أن تطوّر أشكالاً جديدة هي الأخرى قادرة على التعامل مع تلك التغيرات بما يجعلها منعكسة في الأعمال الروائية وربما حتى بما يجعلها أكثر فرادة وتأثيراً، وفي أحسن الأحوال وجدت الرواية إمكانياتٍ عدّة لبلوغ الشكل الروائي الجيّد - الشكل الروائي الذي يمكن من خلاله للغة والهياكل الروائية إنتزاع الحقيقة والجمال من براثن فوضى العالم الحديث،،، أما في أسوأ الأحوال المحتملة فقد ساهمت الرواية الحديثة في صناعة وسيلةٍ يمكن من خلالها طرح الأسئلة المناسبة ونعني بذلك: مساءلة التغيّرات التي جاءت بها الحداثة.

سنوجّه جل إهتمامنا الآن للنظر على وجه التدقيق في الطريقة التي ساهمت بها أشكال الرواية الحديثة في إحداث هذا التغيّر في المشهد الروائي: التحريض على إثارة الأسئلة، وفي الحالات الأفضل إيجاد إجاباتٍ لها تمكّن الناس من حيازة سطوةٍ - منشؤها الخيال

البشريّ – على حيواتهم الضائعة وسط فوضى العالم الحديث. سنرى – من بين أشياء كثيرة أخرى – كيف سعت الأشكال الروائية الحديثة نحو مفاهيم أفضل لمسألتيْ (الزمان) و(المكان)، وماالذي سعت إليه تلك الأشكال ذاتها من وراء سماتها الشهيرة المدموغة بالصعوبة والغموض، ولماذا إلتزمت قبل كل شيئ آخر بما يمكن تسميته (الحقيقة الجمالية) إلى جانب النتائج التي أفرزها ذلك الإلتزام.

لاحظ فورد مادوكس فورد *Ford Maddox Ford* أن (ماكان مثلبة في الرواية – والرواية البريطانية بخاصة – هو مُضيّها في حركة خطية رتيبة إلى الأمام فحسب) [1]: **كانت الروايات تبغي دوماً وضع الأشياء في سياق ترتيب زمني تتابعي (كرونولوجي *Chronological*) من خلال قصّ الحكايات في شكلٍ خطي، وبالنسبة إلى فورد وكتّابٍ حداثيين آخرين فقد بدا هذا الأمر مصطنعاً وفوقياً إلى حد كبير بسبب طبيعة الحوادث الحياتية ذاتها – إذ يندر أن تحصل تلك الحوادث على الأرض في سياق زمنٍ خطي تراتبي، وحتى لو حصل هذا فإننا لانختبر الأمر على ذلك النحو الزمني التتابعي الخطي المفرط إذ تتداخل ذكرياتنا وحيواتنا مع الحوادث ذاتها جارفة إيانا نحو الماضي حتى لو بدا أننا نمضي بثباتٍ نحو المستقبل**، كما أن آمالنا وطموحاتنا تدفعنا دوماً إلى الأمام وتضفي دوماً على الحاضر نكهة توقنا إلى التغيير، كما تتصادم الإطارات الزمانية التي يحوزها الناس مع تلك التي نحوزُها نحن – الأمر الذي ينشأ عنه أنواع عدة من الإرتباك الوقتيّ. بعد أن أدرك الروائيون الحداثيون هذه الطرق التي يُختبَرُ فيها الزمان بصورة حقيقية فقد مضوا إلى كسر سلسلة المتتابعة الزمنية وبعثرة الأشياء خارج سياقها المفترض وإذابة الزمن الخطي وسط طوفان الذاكرة والرغبة، وقبل كل شيئ وجد الروائيون في هذه الفوضى الوقتية – التي عملوا هم على تخليقها – مايبشر بإمكانيات روائية رائعة إلى حد أنهم مضوا في جعل

الزمان ذاته موضوعاً أساسياً تتمحور حوله كتبهم، وفي العادة لم يكن هؤلاء الكُتّاب يعمدون إلى الخوض في ألعابهم التجريبية في عرض الزمان ضمن سياق أعمالهم بل جعلوا من الزمان بؤرة لتساؤلاتهم المركزية مُفرطة التخصيص: ماالزمان؟ وكيف يهيكِلُ حيواتنا؟ وكيف عملت الحداثة على تحويله إلى مفهوم آخر؟

تلك كانت أسئلة ضاغطة على الجميع في تلك السنوات لأن الزمان بذاته كان يحتاج لمعالجةٍ خاصة: فقد شهد عام ١٨٨٠ إنجاز قياسات عالية الدقة للزمان الذي غدا أكثر معيارية *Standardized* من خلال جعل الساعات في كل العالم متزامنة *Synchronized* بغية جعل القطارات تتحرك بتوقيتاتٍ أكثر ضبطاً، ولجعل المصانع أكثر إنتاجية، وكما يكتب ستيفن كيرن *Stephen Kern* في كتابه (ثقافة الزمان والمكان في الفترة ١٨٨٠ - ١٩١٨ *The.... Culture of Time and Space* ١٨٨٠ - ١٩١٨): تحول الزمان من كونه نمطية غير متجانسة تختص بالحياة الشخصية للأفراد إلى منظومة من الروتين الجمعي المتجانس (٢). **كان لهذا التغير في النظر إلى الزمان تأثيران حاسمان: الأول، راح الناس ينظرون إلى الزمان كقوة تعمل على التوحيد القياسي المعياري الجمعي وهذا ماكان مدعاة لإستيائهم، وتطلب الإحساس بالحرية الفردية نوعاً من المقاومة لتقييس الزمان والإنغمار في الخطيّة المُمَيْكنة *Mechanized Linearity*، أما التأثير الثاني فيرتبط بالأول ويقوم على أساس أن الناس راحوا يتحسّسون في دواخلهم زماناً شخصياً يختلف نوعياً عن الزمان الجمعي العام - الزمان الجمعي كان يُعاشُ طبقاً لما تحدده الساعة، أما الزمان الشخصي فكان كيفياً وحرّاً ويمكن للفرد أن يرى فيه مايشاء.** إحدى المساهمات الباعثة على الإلهام في هذا المجال هي فلسفة هنري برغسون *Henry Bergson* الذي شجّع الكتّاب على إستكشاف (الدوام *Duration*)

الزماني الداخلي الحقيقي - (الزمان بإعتباره متتالية *Succession* من حالاتنا الواعية،،،،،،، التي تذوب الواحدة في الأخرى وتتغلغل فيها من غير ملامح دقيقة لكلّ منها) [٣]. هذا الزمان الشخصي الأكثر غموضاً وغرابة هو ماسيغدو نمطاً سائداً في الرواية الحديثة تماماً مثلما فعلت التغيرات الأخرى وبخاصة بعد أن راح العالم الحديث يتسارع في خطاه لذا كان على الرواية أن تلحق به، وبدأ التحديث ينزع عنه أثواب التفكير العتيقة جاعلاً الكُتّاب يتساءلون: أي معنى للماضي يمكن أن يظلّ له في خضم اللحظة الحاضرة، وبالتحديد بعد أن أبانت إكتشافات الفيزياء الحديثة أن الزمان لم يكن تلك الماهية المطلقة بل هو ماهية غير متجانسة ومختلفة وتعتمد على موقعنا أزاء الحوادث الحاصلة في العالم.

هذا التوجه الجديد تجاه الزمان يتم تلخيصه منذ وقت مبكر في رواية (الصخب والعنف *The Sound and the Fury*) عندما يحطّم كوينتن كومبسون *Quintin Compson* الساعة التي يسلمها له والده:

..... عندما بات ظل الوشاح ظاهراً على الستائر كانت الساعة بين السابعة والثامنة مساء وكنتُ في الوقت المناسب آنذاك أستمع إلى الساعة. كانت تلك ساعة جدّي، وعندما قدّمها أبي لي قال: (ها أنا أمنحك الضريح الذي يكتنز ذخيرة كل الآمال والرغبات....... مددْتُ يدي إلى الطوق المحيط بالساعة وإنتزعت من براثنه الساعة التي كان وجهها إلى الأسفل. حززْتُ البلورة اللابثة في أحد أركان الطوق وجمعت نثار الزجاج المتجمع في راحة يدي ثم رميته في مرمدة (منفضة رماد) السكائر. تكتكت الساعة،،،،، قلبتُ وجهها إلى الأعلى،،، كان العقرب الأجوف مع عجلاته الصغيرة التي خلفه تطقطق وتطقطق،،،،،، لم يكن بوسْعها أن تفعل أكثر من هذا

في اللحظة التي يحطم فيها كوينتن الساعة يعلن فوكنر توجهاً حداثياً نموذجياً للغاية: رفض الترتيب الزمني *Chronology* للحوادث وكسر خطية الزمن وجعل الحياة تتشظى بحريّة أكبر إلى كل أشكالها الطبيعية. يمكن النظر إلى كوينتن على أنه رمز للروائي الحداثي الذي يبتغي التحرر من النمطيات الوقتية التقليدية، ومغادرة الزمن الكرونولوجي، ورؤية كيفية إستحالة الأشياء فيما لو جُمِعت في حالة (دوام) عميق بواسطة الشعور واللغة معاً. فيرجينيا وولف، كذلك، إبتغت التعبير عن رغبتها في إستقصاء هذه الحرية الوقتية من خلال صوت السارد في رواية أورلاندو *Orlando* (١٩٢٨):

..... الزمان، لسوء الحظ، ورغم إنه يجعل الحيوانات والخضار تتفجر نمواً ثم تضمحل في دقة باعثة على الإدهاش، فإنه يحوز ذلك التأثير البسيط الواضح في عقل الإنسان،،، وفوق ذلك فإن عقل الإنسان يعمل بغرابة تامة في جوف الزمان: ساعة من الزمان متى مالبثت في الموضع العليل من روح الإنسان يمكن لها آنذاك أن تمتدّ لخمسين او مائة ضعف من طول نظيرتها التي تعلنُها الساعة،،، ومن جهة أخرى يمكنُ لساعة زمنية أن تُمثّل بدقة في العقل بثانية واحدة...... هذه الإشكالية الغريبة المتناقضة بين الزمان الذي يقطن الساعة والزمان اللابث في العقل يُعرَفُ عنه أقلّ بكثير مما ينبغي، ويستحق بحثاً مستفيضاً أكثر كمالاً ودقة.......

الزمان الدقيق والمنضبط بات أكثر دقةً وخطيّة في حين أن الزمان الشخصي، وعلى النقيض، غدا أكثر شروداً وتيهاناً، ومع تسارع وقع الزمان الجمعي العام بدا واضحاً أن الكُتّاب في حاجةٍ ماسة إلى وسائل أفضل لإعادة إبتكار النزعة الديناميية *Dynamicism* المتدفقة التي صارت تتحكم - لحسن طالع البشرِ أم لسوئه، كلاهما واردان - في الحياة المدنية الحديثة. إستجاب الكُتّاب إلى هذه التحديات بطرقٍ

كثيرة ولكنْ بصورة رئيسية من خلال التأكيد على تقلّبات الذاكرة وإستكشاف كثافة اللحظة الحاضرة وجعل البرهات الوقتية تُحْدِثُ إنتقالة واضحة في الأنماط القديمة من السرد الروائي.

عندما نتذكر الماضي فإننا نفعل هذا بطريقة غير مكتملة يشوبها الغموض وكذلك الأخطاء أيضاً – هذا إذا كان متاحاً لنا تذكّر الماضي أصلاً،،،، ولغرض إستكشاف تقلبات الذاكرة هذه فقد أراد الكتّاب الحداثيون بيان الأمر التالي: **لامهربَ من أن تكون الذاكرة بذاتها موضوع إشتغالٍ إبداعي يكتنفه الصعوبات والإشكاليات**. النموذج الأكثر شهرةً من بين جميع الروايات المكرّسة لإستكشاف الذاكرة هو رواية (البحث عن الزمان الضائع *In Search of Lost Time*) (١٩١٣ – ١٩٢٧) للروائي مارسيل بروست *Marcel Proust*: العمل الذي أحدث ثورة في الرواية الحديثة من خلال بيان **"كيف أن الإستذكارات الواقعية – أو الإسترجاع الحسي للماضي – يعتمد على جهدٍ شخصي ومكثف أكثر مما تواضع الناس عليه من قبلُ**"، إذ ربما إفترض الكتاب وبصورة مسبقة في بواكير نشوء الرواية أن الماضي شيئ متوفر دوماً في الذاكرة وماكثٌ فيها ويمكن إستعادته تحت الطلب وببساطة وكل مايحتاجه الكاتب هو أن ينغمر في طريقة إسترجاعية تتيح له إستذكار الماضي وإعادة خلقه، ولكن بروست أبان أن الماضي شيئ مخادعٌ للغاية وتستلزم إستعادته عملية مفعمة بالدهشة والرؤية يتظافر فيها الإسترجاع الطوعي للماضي (مثلما يحصل لنا عندما يعمل صوت أو رائحة على جعلنا نستذكر لحظة ماضوية مدهشة) مع العمل الشاق المنضبط (الذي نرى مثالاً له في الجهد المركز والمكثف عند الكتابة والمراجعة). كتب بروست **ملاحظة يقول فيها أن ماهيات الحياة قابعةٌ في مكانٍ ما يستحيل علينا بلوغه، (لذا فإن تلك الماهيات ماكثة في ماضينا الفردي. إن من العبث اللامجدي محاولة إصطياد**

تلك الماهيات، وإن كل جهودنا الوقتية في محاولة وضع اليد على تلك الماهيات ستثبتُ عبثيتها المطلقة في نهاية المطاف. الماضي مخبوءٌ في مكانٍ ما بعيداً عن مملكة الذهن)، وإذا كنا نتوق لإعادة إمتلاكنا لذلك الماضي فيمكن لهذا التوق أن يتحقق بمحض الصدفة الخالصة فحسب أو عبر وسائل الإستذكار الأدبي.

إن هذا الإحساس الإشكالي تجاه الذاكرة، وبصورة عامة، طال كل فضاء الحكي القصصي الحداثي - الحكايات القصصية في النهاية ماهي إلا إستذكارات المرء للماضي. يحصل في الرواية الحديثة أن تمضي إستذكارات الماضي بطريقةٍ لاتسلمُ من الأخطاء، وفي العادة يكون الناتج السردي مرتبكاً وفوضوياً: يحاول البطل المتلبّس بالإرتباك حكاية قصة متجانسة، ولكن لما كانت الذاكرة مختلقة بصورة جوهرية لذا لايستطيع حكاية القصة كاملة من البداية وحتى النهاية، إذ عليه دوماً أن يمضي في المسار الصحيح ويضيف موضوعاتٍ منسية ويجري تغييراتٍ في موضوعاتٍ أخرى،،،، وعندما يقترب البطل صوب خاتمة حكايته يعترف:

..... أدركُ تماماً أنني حكيتُ هذه القصة بطريقة غير متجانسة للغاية بحيث بات صعباً على الجميع إيجاد طريقهم فيما غدا نوعاً من متاهة،،، لاأستطيعُ أن أداري هذا الأمر،،، عندما يناقشُ أحدٌ ما أمر علاقةٍ ما - علاقة طويلة محزنة - فقد يحكيها بطرقٍ مختلفة: يمكن مثلاً أن يتذكر الموضوعات التي كان قد نساها، ثم يفيض في توضيحها بدقة طالما هو يدرك أنه نسي ذكر تلك الموضوعات في مواضعها الصحيحة وسياقها الصحيح،،،، أنا أواسي نفسي بالإعتقاد أن هذه قصة حقيقية، وأن القصص الحقيقية يمكن كتابتها بأفضل طريقة مثلما يحكي إنسانٌ قصة لجماعةٍ ما....

مشكلة الذاكرة هنا - مثلما هو الأمر في معظم الروايات الحديثة

- أنها تحطّم الترتيب الخطي الصارم الذي ربما يُبدي إمكانية كاذبة في قدرة الذاكرة على إستعادة الحكايات بطريقة مضبوطة ومن غير أي مشكلاتٍ تذكر.

لم تكن اللحظة الحاضرة بأقل بعثاً للإرباك من الماضي: مثلما بدا صعباً الآن إعادة الإمساك بالماضي، فقد كان أمراً لايقلّ صعوبة أن ينقل الروائيون إحساساً بالكيفية التي يتعامل بها الزمن معنا وطبيعة شعورنا نحوه وهو يعبر اللحظة الحاضرة، وهنا لاتكمن المشكلة في أن الحاضر محجوبٌ عنا - مثلما هو الحال مع الماضي - بل في طبيعة وماهية الشيئ الذي يمنحُنا إحساساً بالحاضر: ماالذي يجعلنا نشعر أننا نعيش اللحظة الآنية الحاضرة؟. من الواضح أن تلك مسألة يصعب تمريرها حقاً في أي عملٍ روائي - فالرواية في نهاية المطاف هي مساءلة لنا للتعامل مع الكلمات ووضعها على الوسيط المطلوب (ورقة عادية أو صفحة ألكترونية، المترجمة)، ومن البديهي ان ذلك الفعل يستلزم نوعاً من إلغاء النقل الفوري المباشر للأفكار. إذن، إذا كانت الحالة على هذه الشاكلة، كيف يمكن للكاتب منح القرّاء شعوراً بالحياة المباشرة، وباللحظة الحاضرة، وبالزمن الذي يتدفق في جريانه الأبدي؟ وكيف يمكن فعل هذا الأمر بخاصة في أزمنتنا الحديثة هذه حيث غدت اللحظات أكثر كثافةً وإحتواء للحوادث بكثير عن ذي قبل؟

إن إستحضار الماضي قد يعني الحصول على توصيفاتٍ مشرقة، وقد يعني أيضاً إعادة تشكيل اللحظة الحاضرة، ويمكن أيضاً خلع شعورٍ على الطريقة التي تتغير بها الأشياء أو محاولة النظر فيما وراء التغير ومحاولة معرفة ماالذي يجعل بعض اللحظات سرمدية خالدة: اللحظات المكتنزة بالكثافة كانت الإنشغالات المهووسة الرئيسية في ميدان الفن الروائي وربما كان التوقيع ووضع البصمة المميزة على المقاربة الحداثية للزمان هو اللحظة الفارقة التي عُدّت كاشفة ورؤيوية وهيّأت مسلكاً تجاه لحظة

المجاوزة *Transcendence*. ثمة سابقة مشابهة لهذه اللحظة الرؤيوية الكاشفة والقادرة على تحقيق المجاوزة نلمحها في الشعر الرومانتيكي: في عمله الموسوم (المقدمة *The Prelude*) كتب الشاعر وليم ووردزورث *William Wordsworth* عن (بقع الزمن *Spots of Time*)، تلك اللحظات في الحياة التي نتحسس خلالها (شعوراً اعمق) بالمقارنة مع سواها،، اللحظات التي (تمتلك فائقية مميزة في حيازتها لفضيلة ترميم الأعطاب المستقبلية التي يجتاحُنا فيها الحزنُ واليأس). النسخة الحداثية للحظة (المُجاوزة) الفارقة هذه حصلت على أفضل صياغاتها الموصوفة فيما دعتْه فيرجينيا وولف (لحظات الكينونة *Moments of Being*) وكذلك فيما دعاه جويس (الإحتفاليات الطقوسية *Epiphanies*) - تلك الومضات من البصيرة التي نحصل عليها عندما ننجح في (جعل الزمن يمكثُ ساكناً فينا)، حيث يستطيع الأشخاص عزل لحظاتٍ بعينها من الزمن المتدفق بصمت ثم تقطير المعاني والدلالات القصوى لتلك اللحظات المباركة.

إن إيقاف الزمان بهذه الطريقة الساحرة يحصل بجعل تلك اللحظات الخالدة تتشارك الأبدية، وربما ترسم لنا تلك اللحظات الخالدة طريقة في كيفية إيجاد جزءٍ من المعنى في خضم الإندفاع اليومي العابر لتيار الزمن.

في مقابل الإحتمالات التي تكلمنا عن بعضها أعلاه بدا أن المتتابعة الزمنية الخطية المنتظمة لم تكن خادعة فحسب بل مارست دوماً دوراً قمعياً قاسياً كذلك لأنها إستلزمت من القرّاء والكتّاب سواء بسواء أن يتبعوا نمطية منتظمة في التصوّر والتعليم تقوم على أساس العلاقات البسيطة المفترضة مسبقاً بين السبب والنتيجة في وقت كانت الرواية فيه تسمح بإنبثاق حرية أكبر، وإبداع أعظم، وبالمزيد من التساؤلات كذلك، لذا سمح الكتّاب للزمن أن يتوقف ثم يبدأ من جديد،، يقفز

عالياً ثم يتباطأ متثاقلاً - بإختصار جعل الكُتّاب الزمن يتغير بالطريقة ذاتها التي يبدو أنه يتغير بها خلال اللحظات المختلفة في حياتنا اليومية العادية. إحدى الوسائل التي إعتمدها الكتّاب الحداثيون لتوصيف هذه التغايرات في الزمن هي الإرتكان إلى الإستخدام المكثّف والإبداعي لِـ (السرعات *Speeds*) المُتاحة أمام السرد الروائي.

ثمة سرعات سردية أربع أساسية: المشهد *Scene*، الملخص *Summary*، الوقفة القصيرة *Pause*، القطع والإنتقالة المفاجئة *Ellipsis*، وقد مضى الروائيون الحداثيون في التجريب الروائي مع الزمن بهذه السرعات السردية الأربع بغية معارضة النزعة الوقتية التي جاءت مع الحداثة. بدت الحداثة وكأنها تُمكنِنُ *mechanize* الحياة أكثر فأكثر، وصارت هذه الميكنة ذاتها معضلة في السياق الخطي التتابعي الذي كان سائداً في الرواية قبل الحداثية: **عمل الزمان الخطي على التقييد من قدرة الإمكانيات البشرية وجَعَلَ الزمان الروائي في مرتبة أدنى من مرتبة الزمان الجمعي السائد في مصانع العمل وتقاويم الزمن.** آمن الكتّاب الحداثيون وبقوة بقدرتهم على إستعادة الإحساس بالإمكانيات البشرية الحرة، وتركّز أملهم على حقيقة أن كسر المتتابعات الزمنية الخطية يمكن أن يوفّر للناس إحساساً أكثر كمالاً بالطيف الواسع من الإمكانات المفتوحة أمامهم - إحساسٌ بالطريقة التي يمكن بها للأشياء أن تبدو بطريقة أخرى غير تلك التي لطالما بدت بها، وعلى نحوٍ يمكنها معه أن تشهد تغييراً، كما يمكن الحصول على إحساسٍ أكثر صدقية بالماضي إلى جانب إحساسٍ أقوى لثراء اللحظة الحاضرة، وكذلك بالكيفية التي يمكن بها للمرء أن يجعل الزمن وكأنه توقف عن جريانه السرمدي من خلال إبداء مظاهر التقدير الكامل لكل جوانب (الكينونة) في كل لحظةٍ منفردة من لحظات تلك الكينونة، وفي نهاية المطاف

جعْلُ الحياة البشرية المُعاشة في الزمن خليقة بالوصف الذي أراده لها إي. إم. فورستر عندما تحدّث عن (**كون الحياة جديرة بهذا الوصف من خلال إمتلاكها للقيم *Life by Values*)** [٤] - الحياة التي تُعاشُ بدفعٍ من المعتقدات العلوية الدائمة والقادرة على حيازة صفة المجاوزة. **عندما يتعلق الأمر بالزمن فإن لِلروايات الحديثة دوماً غاية ثورية، وهي تبتغي تحطيم ساعات العالم الحديث وعدم المكوث في موضع الحرية الوقتية التي أتيحت لها.**

ولكن هل تمتلك الرواية الحديثة ذات الفرص أعلاه عندما يتعلق الأمر بالمكان؟ هل غيّرت الحداثة من طبيعة المكان بذاتِ الطريقة التي غيّرت من طبيعة الزمان؟ وهل ألهمت هذه التغيرات الكُتّاب الحداثيين على عكس تلك الإختلافات المميزة في رواياتهم؟ وكيف فعلوا ذلك؟

غيّرت الحياة المدينية بعمقٍ طبيعة الرواية لأنها جاءت بطائفة جديدة كاملة من العلاقات الشخصية المتداخلة، كما عنت الحياة المدينية الحديثة أنماطاً إتصالية جديدة: بات الناس يتجمعون مع بعضهم بطرق جديدة ومن غير أن يمتلكوا معرفة مسبقة عن بعضهم البعض مثل تلك التي إمتلكوها في أماكن أخرى قديمة، لذا كان على الإدراك الحضري أن يكون مختلفاً تماماً - بات الإدراك أكثر سرعة في الإيقاع، وأكثر فوقية وسطحية، ومفتقداً للقوة. إدّعى عالم الإجتماع جورج سيميل *George Simmel* عام ١٩٠٣ أن الحياة المدينية تعني (تكثيف الحياة الإنفعالية بسبب الإنزياح السريع والمستمر للمثيرات الخارجية والداخلية معاً)، وكان على الرواية - بغية أن تكون صادقة في التعبير عن الحياة المدينية - أن تطوّر تقنيات أحدث من التكثيف والسرعة والتدفق الروائي، ولكن في الوقت ذاته كان على الرواية الحديثة أن تعمل بالضد من نمط الحياة المدينية الحديثة لأن المثيرات الخاصة بتلك الحياة لم تكن عاجزة على تكثيف التجربة الإنسانية فحسب بل

أماتت تلك التجربة ووأدتها أيضاً. إدعى سيميل كذلك (أن النوع المديني............ يخلق جهازاً حمائياً واقياً له من الإرتجاجات الهائلة التي تهدد ذلك النمط المديني من خلال التقلبات والإنقطاعات السائدة في المحيط الخارجي)، **وغالباً مايغدو المقيم في المدينة تحت هذه الظروف فرداً غير عابئ أو مُبالٍ لذا تكون إحدى الوظائف الراقية للرواية الحديثة هي منع المقيم في الحواضر المدينية من التكلس والإنغماس في آلية دفاعية خلوة من أي مظهر من مظاهر الحياة** (٥)**، ومن المؤكد أن إحدى الطرق التي إستجابت بها الرواية الحديثة للمعضلات الجديدة في الحياة الحديثة هي في إقتفاء أثر الإنزياح السريع والمتواصل للمُثيرات المدينية، أما الطريقة الأخرى فكانت التعويض عن الطوفانات الحسية المدينية بتزويد القرّاء بنوعٍ من المُثبّتات العاطفية**. ولكن هل ثمة وسائل أخرى؟

غدت الرواية الحديثة "شكلاً مكانياً *Spatial Form* ": صارت الرواية تبتغي تناول مكانٍ واحد محدد صغير، والملاحظُ أن المدينة الحديثة وسّعت كثيراً من فضاءاتها التي بات لزاماً على الرواية الحديثة أن تتناولها. إن أي مقطعٍ عرضيّ في المدينة الحديثة إستلزم بالتأكيد التعامل مع كثرةٍ من الناس وكثرةٍ من الأمكنة في الوقت ذاته، وكان "الشكل المكاني "هو الوسيلة المناسبة لفعل هذا الأمر: فقد عنى الشكل المكاني بإختصار وقف *Stopping* الزمن بطريقة مؤثرة ثم توسيع تخوم الوصف على كامل مساحة مدينية محددة ثم جعل العلاقات الرابطة بين الأشياء متجاورة في المكان لا في الزمان – سيقود شيئ ما بصورة طبيعية إلى شيئ آخر مجاور له لاعبر سلسلة من متتابعة زمانية بل من خلال التجاور المكاني *Proximity*.

إن مثالاً جيداًيمكن أن نلحظه في منتصف رواية (يوليسيس) – تلك الملحمة الدبلنية التي تحوي فصلاً كاملاً يرسم صورة واسعة (بانورامية)

لسكّان دبلن. يبدأ هذا الفصل بمتابعة حياة أحد القادة الكنسيين في تجواله عبر المدينة ثم نقرأ عن الأفكار التي تراوده كإستجابةٍ لرؤيته بعض الناس الذين يقوم على خدمتهم في الكنيسة، ثم يحصل أن تُصاب أفكار الرجل بالإرتباك بعد رؤيته رجلاً وإمرأة تربطهما علاقة فاحشة وهنا ينزاح إهتمامنا نحو هؤلاء ثم تتوسع الرؤية نحو الدبلنيين الآخرين حتى يستحيل الفصل تجوالاً في مقطعٍ عرضي هائل للمدينة. إن الأشياء التي نراها في ذلك الفصل ليستْ سلسلة متتابعة مؤثرة في الزمن - فهي لاتتبع الواحدة الأخرى بالطريقة التي نشهدها في الروايات النموذجية السابقة بل أن الحوادث تحصل بتقارب مكاني وعبر الإزاحة من مكانٍ لآخر قريب منه. بهذه الكيفية توفّر رواية يوليسيس مقاربة جديدة بالكامل في عرض المكان الذي تغدو هياكله هي هياكل الرواية ذاتها في حين أن الأمكنة المنفردة كانت في الروايات السابقة تخدم كمحض خلفيات مساعدة للبرهات الزمانية التسلسلية التي تحكي عنها الرواية.

عرّف جوزيف فرانك *Joseph Frank* ولأول مرة الشكل المكاني في الرواية بأنه مايحصل وبشكل أكثر عمومية عندما (يبتغي الكُتاب من القارئ إمتلاك تصور مكاني لرواياتهم في مقطع زمني ضمن لحظة زمنية محددة فحسب بدلاً من متسلسلة زمنية متتابعة)، وفي هذا السياق من السرد المكاني فإن (الإنسياب الزماني للسرد يتم كبحه بغية توجيه الاهتمام الكلي وتثبيته على العلاقات المتداخلة في المكان الذي تم كبح زمانه عن الإنسياب. يتم رصف هذه العلاقات جنباً إلى جنب وبصورة مستقلة عن تطور العملية السردية، ويمكن تحسس دلالة هذا المشهد من خلال العلاقات الإنعكاسية بين الوحدات المكانية التي تشكل المعنى الكامل) (٦)، وبكلماتٍ أخرى: لايغدو محتوى الرواية

شيئاً يتكشف بمرور الزمن بل شيئ يمتلك هيكلاً مكانياً مثل لوحة *Painting*، ويُفترضُ فينا - نحن القرّاء - أن نتعامل مع هذا النص كتصميم *Design* بدلاً من كونه قصة أو حكاية، وبهذه الطريقة يعمل المكان على تحويل الرواية إلى فضاء إنشائي (شبيه بالفنون التشكيلية، المترجمة)، كما يُفترضُ فينا أيضاً أن نندهش بسبب الشد الحاصل بين الهيكل الثابت والحكاية المتحركة - بين عرض السرد المتحرك والتصميم المكاني الساكن،،، بين الحياة في صيرورتها الدينامية والشكل الجمالي الأكثر نقاوة.

يسود الإغتراب في الرواية الحديثة بطريقة يغدو معها سمة معيارية نموذجية في تلك الرواية، ويعني هذا الأمر أن الشخصيات الروائية الحديثة تميل إلى الشعور بأنها مطرودة من الأمكنة التي تتحرك فيها، ويقود هذا الصراع بين الشخوص الروائية والأمكنة إلى معانٍ مختلفة فيما يخص طريقة تناول المكان روائياً: قد يعني ذلك أن الأمكنة باتت مُشخصنة *Personified* على نحوٍ باتت فيه تُعامَلُ بذاتها كشخصيات مؤثرة ذات فعالية بيّنة في السياق الروائي، وقد يعني الأمر أيضاً أن الأمكنة نُزِعَت عنها خصوصيتها المميزة بقصد عكس الطريقة التي باتت بها تلك الأمكنة غير قابلة للعيش البشري، كما يمكن أن يعكس ذلك الإتجاه رغبة في إعادة تشكيل الأمكنة في العقل بحيثُ تغدو محض إسقاطاتٍ للوعي البشري الإغترابيّ. في كل الحالات السابقة فإن الأمكنة قلّما صارت تُعطى توصيفاتٍ تمهيدية مثلما كان يفعل الروائيون مع الأمكنة في الروايات القديمة: يعني هذا الأمر أن الروايات الحديثة قلما تبدأ فصولها بتوصيفاتٍ مكانية بسبب حقيقةِ أنّ شخصيات الرواية الحديثة ماعادت تستوطن المكان بالطريقة المعهودة بل هي في حالة تصارعٍ معه لذا فإن التوصيفات المناسبة

للمكان ماعادت تمثل السياق التمهيدي للمشهد الروائي التقديمي المحايد مثلما كان الحال سابقاً.

ثمة سبب آخر يقف وراء تغيير الروائيين الحداثيين ميولهم السابقة في توصيف المكان: فمثلما رأينا سابقاً فإن الروائيين الحداثيين غالباً مايقفون بالضد من النزعة المادية الطاغية في الرواية لإعتقادهم بأن التركيز المادي على الأشياء والبيئات يتسبب في إبعاد الحياة عن المشهد الروائي، لذا كان على الرواية الحديثة أن تستبدل التفاصيل المادية بالإنطباعات والماهيات والأشياء في سياق فيوضها المتدفقة وذلك بقصد تحرير الشخصية الإنسانية من التعريفات المقترنة بالأشياء المادية فحسب، وكان على المكان تبعاً لهذا الأمر أن يتراجع من المشهد الروائي بعد أن فقد المكان ثباته وصلابته المعهودة التي قيّدت الرواية إلى العالم المادي من قبل وذلك لأجل جعل الإنطباعات بشأن الشخصيات الروائية الدينامية تنسابُ بهدوء، ولجعل الرواية تهتم بأساسيات الفكر واللغة دون سواها. حقق المكان في الرواية الحديثة ماكان حققه الزمان فيها وبالطريقة التي لاحظها بروست: (**الأمكنة التي لطالما عرفناها باتت اليوم تنتمي لعالم المكان الضئيل الذي نرسم تضاريسنا الروائية فيه بمحض خياراتنا الشخصية الملائمة، لذا لم يعُدْ أي مكان من الأمكنة ليمثل أكثر من شريحةٍ رقيقة محشورةٍ بين الإنطباعات المتماسّة التي تُعرّفُ حياتنا في لحظةٍ ما بعينها،،، لم تعُد ذكرى أي شكلٍ مُحدّد تبعث على الندم بشأن تلك اللحظة الهاربة،،، وباتت البيوت والطرقات والجادّات الواسعة الحسنة المنظر مثل طريدةٍ تسرع في الهرب مبتعدة عنّا – واحسرتاه – كما الحال مع السنوات الخوالي**........). تلاشى المكان، إذن، في فوضى الإنطباعات وصار إستخدامه أداة دافعة للتغيير في الرواية الحديثة.

هل ستحمل هذه التغيرات الحاسمة في التعامل مع المكان في

الرواية الحديثة أي أثرٍ إيجابي في الحياة الحديثة - ذلك النوع من الأثر الإيجابي الذي تطلع إليه الكتّاب الحداثيون في أتون ثورتهم على الزمان من قبل؟ كان الأمل يراود بعض الكتّاب في مقدرتهم على إحداث ثورة مماثلة في المكان الروائي ولو إلى حدّما: الشكل المكاني عمل على جعل الناس أكثر قدرة في تمثّل مفهوم المدينة الحديثة و لم يعد ممكناً الإقتصار على جعل المكان محض خلفية روائية حيادية على الرغم من أن عالم المكان لم يلعب دوراً مركزياً في المهمة الرسالية للرواية الحديثة مثلما فعل العالم الداخلي للزمان في الرواية وعلى النحو الذي شهدناه قبلاً. كانت الرواية الحديثة موضوعاً يتطور بإندفاع، وفي سياق إندفاعتها التطوّرية تلك فإن من الطبيعي للغاية أن تتعاملً الرواية مع الزمان بإهتمام وجدية أكبر ممّا فعلت مع المكان، كما يمكن القول وبصورة مؤكدة أن الرواية الحديثة تركت المكان وراءها بعيداً بغض النظر عن حجم الغرابة التي يبدو بها هذا القول، ولكن هذا التباعد بين المكان والرواية الحديثة والفقدان النسبي لإنشغال الرواية الحديثة بالمكان العام - وكما سنرى لاحقاً - ستكون من بين الموضوعات التي سيملك الروائيون الحداثيون رغبة حاسمة في تغييرها.

في كل التغيرات التي شهدتها الأدوات الروائية في توصيف ونمذجة الوعي والزمان والمكان فثمة مشروع أساسي يقع عبء إدراكه على القارئ نفسه: المشروع الروائي يعود إلى بواكير النشأة الأولى للرواية الحديثة والدافع الرئيسي الكامن وراءها والذي يتمثل في محاولة تجريب شيءٍ جديد، والجدّة هنا قد تتمادى في طغيانها وتجعل العالم الروائي يبدو مغالياً في الغرابة، والغرابة بدورها هي ماسيجعل الناس يرون العالم على نحوٍ جديد بالكامل - أو بشكلٍ أدق: يرون العالم كما لم يروْه من قبلُ. إن المفردة المناسبة لعبارة (جعل العالم يبدو غريباً) هي (تفكيك الحس البدهي بالأشياء) التي صاغها

الناقد الشكلاني فيكتور شكلوفسكي *Viktor Shklovsky*: من الناحية العملية والواقعية فإن كل عملٍ روائي حداثي يرمي بالضرورة إلى تفكيك الحس البدهي بالأشياء في العالم، وفي خضم هذه العملية تساهم الرواية الحديثة في جعل الناس يُصابون بالدهشة التي تقودهم لمعاودة الإتصال الواقعي بالعالم بعد إمتلاك منظور جديد وغير مسبوق له.

تصيبنا الرواية الحديثة بالصدمة عادة وتاخذنا بعيداً عن وسائلنا القنوعة الراكدة في رؤية الأشياء بعد أن إمتلأت نفوس الروائيين الحداثيين بالإستياء والحزن في أعقاب رؤيتهم المديات التقليدية التي إستحالت إليها الرواية السائدة، وفي الوقت ذاته أحزنتْهم الطريقة التي صار بها الإدراك موضوعاً روتينياً للغاية، وشعر هؤلاء الروائيون أن الناس يأخذون الكثير من الأمور كما هي *for granted* وكبديهية مسبقة – إستحال العالم مكاناً غارقاً في عاديته بحيث ماعاد الناس يرونه أو يشعرون به على نحوٍ يوفر لهم فهماً حقيقياً غير بديهي أو مسبق بالعالم، لذا إبتغى الروائيون الحداثيون تهشيم الحالة (العادية) السائدة وجعلها (لاعادية) من خلال إعادة توصيف الأشياء بطريقة قادرة على إدهاشنا وإصابتنا بالصدمة إلى حدودٍ تدفعُنا على إيلاء إهتمام واقعي أكثر جدية بتلك الأشياء. في المقطع أدناه نرى كيف وصف الناقد شكلوفسكي هذه المعضلة مع الحل المناسب لها في ميدان الفن بعامة:

..... النزعة المزمنة في التعوّد على الأشياء *Habitualization* تفترس الأعمال، والثياب، والأثاث،،، حياة المرء بأكملها.......... ويوجد الفن بقصد إستعادة الإحساس بالحياة: يوجد الفن لجعل المرء يشعر بالأشياء، و(لجعل الحجر أكثر صلادةً). الغاية من الفن هي نقل إحساسٍ بالأشياء كما

تُحَسُّ لا كما تُعْرَف، وإن تقنية الفن تقدمُ على جعل الأشياء (غير عادية) إلى جانب كسر النمطية اليسيرة والعادية في إدراك الأشكال [٧]...

إن مهمة (تفكيك الحس البدهي بالأشياء) كانت دوماً عملاً مُناطاً باللغة الأدبية: من خلالِ الطرق التي تعتمدُها هذه اللغة في وصف الأشياء إستعارياً وعاطفياً فقد كانت وظيفة اللغة الأدبية دوماً توفير إهتمامٍ طازج وغير مسبوق بالأشياء التي إستقرت في قعر بئر الإدراك الروتيني، ولكن مع مجئ الرواية الحديثة تغيرت بضعة أشياء فيها بغية دفع عملية (تفكيك الحس البدهي بالأشياء) إلى مراتب أكثر كمالاً.

أولاً وقبل كل شيئ فإن أسلوباً لغوياً شائعاً في الشعر بات يُستخدَم في الرواية: أصبح الأسلوب الروائي الحداثي أكثر تكثيفاً وفقاً للسياق المستخدم في الشعر - بعدما راح الكتّاب الحداثيون يحاولون بطريقة مدركة ذاتياً وضع تأكيد أعظم على كل كلمة وكل وصف في السرد الروائي. ثانياً: تطلّع الروائي الحداثي لإصابة القرّاء بالصدمة بعد أن ساد تغيير حاسم في الإحساس بمهمة الرواية وبخاصة بعد أن إنتقل الروائيون من محض الشعور بأن الرواية توفر نافذة شفافة يمكن الإطلالة منها على العالم، وباتوا يشعرون أن مهمتهم الأساسية هي إنهاء النظرة العادية والروتينية إلى العالم، لذا فإن كاتباً مثل جويس، وعلى سبيل المثال، بات يشعر أنّ من الضروري إبطاء الإيقاع في روايته عندما يأتي على وصف مأتم *Funeral* بقصد ضخّ لغة شعرية إلى المشهد الروائي وتخريب النظرةً السائدة لدى القارئ بخصوص المآتم السابقة بعد أن يُصاب بالصدمة وفقدان التوجيه الراسخ. لورنس، كذلك، وفي مشهد ذائع الشهرة يرد في روايته (نساء عاشقات *Women in Love*) يصف أرنباً على أنه وحش قاسٍ مفتول العضلات تملؤه طاقة تدميرية عنيفة.

(تفكيك الحس البدهي بالأشياء) ربما يكون التسويغ الأفضل لما يسِمُ الفن الحديث بتلك السمة السيئة السمعة: كونه صعباً وعصياً على الفهم. لاحظنا فيما سبق أن محاولة تجريب شيئ جديد في الرواية عنى غالباً جعل الرواية أكثر صعوبة في الفهم والقراءة، وثمة مسوغات كثيرة تقف وراء تلك الصعوبة، ومن المؤكد أن (تفكيك الحس البدهي بالأشياء) هو المسوغ الرئيسي، وإذا كان من الضروري صدم القراء بشأن طريقتهم التقليدية في النظر إلى الأشياء وجعلهم يدركون التغيرات التي جاءت بها الحداثة فإن الصعوبة تغدو ضرورة حاسمة لامفر منها.

ولكن، ماهي بعض الدوافع الأخرى التي جعلت الرواية الحديثة موغلة في الصعوبة؟ إن الإجابة على هذا السؤال تقودنا حتماً إلى ترتيب تلك الدوافع وتبويبها في ثلاث فئاتٍ أساسية: الأولى هي الصدمة - تلك الفئة التي تنتمي إليها سمة (تفكيك الحس البدهي بالأشياء) والتي تختص بالتعامل مع الطريقة التي تقود فيها الصعوبة إلى إجتراح تغيير قسري صادم للقرّاء. الفئة الثانية تختص بالمحاكاة: فإذا كانت الحياة الحديثة قد غدت أكثر تعقيداً وغرابة وبعثاً على الإرباك لذا فإن الرواية الحديثة ينبغي أن تماثل تلك الحياة في الصعوبة والتعقيد من خلال عكس تفاصيلها بأكبر دقة ممكنة. الفئة الثالثة من الدوافع تنتمي إلى أجندة مختلفة تماماً: شعر بعض الكُتّاب أن مستقبل فن الرواية بات يعتمد كثيراً على خلق تباعد أساسي عن أي نوع من المرجعيات اليسيرة المباشرة، أي أنهم شعروا أنّ الرواية لايمكن صناعتها بإستخدام اللغة اليومية العادية لأنها لو حصل وإستخدمت تلك اللغة فلن تكون الرواية الناتجة حينها بأكثر من شكل عادي من أشكال التواصل اليومي بين الناس، لذا كان على الرواية الحديثة أن تعمد إلى توظيف أكبر

للوسائل غير المباشرة، وأن تستخدم لغة خاصة بها، كما توجّب الأمر أن تكون اللغة الروائية أكثر إيغالاً في النزعة التجريدية.

هل أن هذا النوع من الصعوبة المقترنة بالرواية الحديثة له مايسوّغه؟ إن النزعة التجريدية في الرواية الحديثة تبدو أقل تسويغاً من بين مسوّغات الصعوبة في الرواية الحديثة - إذ أن الصدمة تدفع الرواية لكي تكون أكثر صدقية، كما تحاول المحاكاة الروائية الإرتقاء بالفن الروائي على نحوٍ مضطرد، وعلى هذا النحو يرمي دافعا الصدمة والمحاكاة إلى جعل القرّاء يرون الواقع بصورة أكثر شجاعة وأكثر إدراكاً، ولكن من ناحية أخرى فإن الدافع التجريدي في الرواية الحديثة يظل دافعاً متمحوراً على ذاته وقد يبدو أحياناً مغالياً في النزعة المثالية وعلى نحوٍ مرغوبٍ فيه: جويس، مثلاً، ومن خلال ترسانته الفنية التجريدية حاول توسيع تخوم الفن الروائي وجعله قادراً على تمثل أنواع جديدة من الإبداع. إن الرواية التي تكرّس نفسها للنماذج الجديدة الغريبة فحسب ومن غير أي نوايا واقعية قد تبدو عديمة الهدف، ولكنها مع ذلك قد تصبح غاية في الجمال والقدرة على خلق الإدهاش والمتعة، لذا فإن المُحاولات الروائية الجمالية الخالصة سيكون لها دوماً مايسوغها. **قد يظن البعض ربما أن الفن والأسلوب ينبغي أن يعنيا المتعة دوماً، وقد عنت الصعوبة - بالمقابل - أمراً غير باعثٍ على الإستمتاع، ولكن حان الوقت لتوسيع حدود تعريفنا للمتعة وهذا هو بالضبط مإبتغاه كتّاب حداثيون من أمثال جويس: أن تأتي المتعة مترافقة مع الصعوبة وفي إطار إحساسٍ بأن الفن الأفضل هو ذاك الذي يأتي بجمالٍ يصعب تخيّله إلى العالم.**

بعد أن بدا واضحاً ولوغ الرواية الحديثة في إستخدام المحاكاة والتجريد فإن تعريفنا الخاص بتوصيف سمات الرواية الحديثة يبدو غير مناسبٍ: إذ كيف يمكن لأمرٍ ما أن يُعرّف بدلالة شيئٍ ونقيضه

معاً؟ كيف يمكن للرواية أن تكون واقعية ولاواقعية وبرغم ذلك تبقى الرواية وحدة واحدة وتكون تلك الأوصاف عائدة للموصوف ذاته؟ هنا يكون ضرورياً الإعتراف أن الرواية الحديثة غالباً ماتبدو منتدى *Forum* للتوجهات والتطبيقات والرغبات المتعاكسة، فعلى سبيل المثال لاحظنا من قبلُ أن الرواية الحديثة لها رسالة خلاصية: عندما يعرض كتّاب - مثل وولف - الدهشة الأساسية الكامنة في العناصر العادية المُشكّلة للحياة فإنهم يفعلون هذا على أمل جعلنا نحن قادرين بشكلٍ أفضل على الولوج لعالم الدهشة، وعندما يؤكّد لورنس على التجربة الحسية وصلاتِها المهمة مع الفكر والفعل فهو يفعل هذا على أمل دفع حياتنا العقلية لحالة من الحيوية الحسية الواقعية. إن مثل هذه الحالات المبتغاة تعمل بالضد من التفكك والإنحلال الذي جاءت به الحداثة والتي كانت كفيلة بجعلنا ننزلق - وعلى نحوٍ خطير - في مستنقع الروتينية والنزعة المادية وتفكيك قدرات الإحساس الراقية ونزع السمة الإنسانية عن الأفكار والأشياء *Dehumanization*، ومع هذا ثمة روايات تؤكد على نزع السمة الإنسانية وليست لها أية رسالة خلاصية للإنسان، ولانلحظ فيها "لحظات دهشة "بل محض لحظات إنهزام ونكوص مخيب للآمال: في روايات (فوكنر) و(فورد) لاأثر لأيّ من "لحظات الكينونة "التي تحدثت عنها وولف وليس ثمة إحساسٌ في بعض الروايات بأننا ننال منها تدريباً مناسباً لمجابهة معضلات التحديث بأشكال جديدة من الايمان والمثاليات بل على العكس نتعامل في تلك الروايات مع شخصيات ممزقة الهوية الذاتية ومحكومة باليأس وغياب الأمل، وإذا كانَ ممكناً الخروج بأمرٍ مفيد يحسّن حياتنا من وراء قراءة تلك الروايات فأن ذاك الأمر يحصلُ بطريقة غير مباشرة تماماً، لذا ثمة توجّهان في هذا الميدان - على النحو الذي مر بنا أعلاه - مناقضان لبعضهما ولكنهما يحوزان ذات الأهمية المركزية في الرواية الحديثة.

عندما يتعلق الأمر بمساءلة الحداثة في إطارها الواسع فثمة إزدواجية أخرى في هذا الميدان: مثّلت الحداثة عند بعض الكُتّاب تهديداً توجب على الرواية أن تخلق مصدّاً حامياً لها تجاهه - ونعني بذلك أن الرواية الحديثة كان عليها أن تعمل بالضد من نزعة التحديث الطاغية، ولكن بالنسبة إلى كُتّاب آخرين مثلت الحداثة فرصة سانحة للإبداع الحر والتعبير المنفتح الذي لاتحدّه آفاق مقيّدة، ويرى هؤلاء في التحديث إلهاماً ينبغي أن تتطلع إليه الرواية الحديثة لاأن ترفضه. ثمة بعض الروايات المتفرّدة التي يمكن أن نلمح فيها هذين التوجّهيْن معاً - في رواية (السيدة دالواي) مثلاً للكاتبة وولف نلمح الشخصيات تتطلع بطموحاتها نحو السماء في الوقت الذي كانت فيه آلة الحرب الحديثة قد حطّمت أرواحهم، وكذلك نلمح التغيرات الحضرية المدهشة في الرواية وفي الوقت ذاته يحصل أغلب الوقت إستعادةٌ للماضي بإحساسٍ حزين من الخسران الشامل. في نهاية الأمر يمكن القول ليس ثمةً إتجاه محدّد يدوم حتماً فيما يتعلق بالسؤال الأساسي الخاص بإفرازات الحداثة التي ينبغي أن تستجيب لها الرواية الحديثة.

على الرغم من كل مامر أعلاه يمكن أن نلمح ملمحاً واحداً ثابتاً ومستديماً في الرواية الحديثة: بصرف النظر عن الغاية والسبب فإن الروايات الحديثة تتشارك إلتزاماً راسخاً وقوياً فيما تجوز تسميته (الحقيقة الجمالية *Aesthetic Truth*) - كل الروايات الحديثة تفترض بطريقة مسبقة رابطة حيوية مابين الشكل الروائي وأكثر أشكال الإنصاف والعدالة دقّة في التعامل مع الإهتمامات الواقعية سواء في الرابطة بين الوصف الروائي الذي يرمي لتفكيك الحس البدهي بالاشياء والإدراك الذي ضُخّت فيه الحيوية، أو بين الطقوسيات الإحتفالية - مع الإلهامات الرؤيوية الملازمة لها - والتشظّي المقترن

بالبصيرة الساخرة. إن هذا الإلتزام بالحقيقة الجمالية هو المعلم الأساس الذي يميّز الرواية الحديثة عن الاشكال الأخرى من الرواية، وكما رأينا فيما سبق فإن الرواية الحديثة ينبغي عليها - وفوق كل شيئ - التعامل بعدالة وإنصاف مع العالم الحديث، ولكن العدالة المرتجاة في الرواية هي شكل من أشكال المحاججة الفنية التي أنزِلتْ من عليائها التخييلية ومُنِحَتْ أشكالاً جديدة للتعبير عن حقائق جديدة.

حصل أحياناً أن سعى الروائيون الحداثيون وراء الحقيقة الجمالية بذاتها فحسب بعد أن عاينوا فيها الإمكانية على الإرتقاء بمدارك الناس وجعلها أكثر قدرة على حيازة البصيرة النقدية، ولكن يمكن لهذا الإشتغال أن يوسَم بإنتمائه لنظرية (الفن لأجل الفن ذاته) - تخليق أشكال فنية جديدة من غير إبتغاء أي غرض لها على الإطلاق. أراد بعض الروائيين من الرواية أن تكون - مثل بعض الفنون الجميلة الأكثر تجريديةً - فناً متمحوراً كلية على ذاته ويمتلك مسوغاته الخاصة ومكتفياً بذاته، لا أن يكون وسيلة لمقاربة الواقع الحديث وهو الأمر الذي يفسّر كون بعض الروايات الحديثة تعدّ بمثابة ملجأ وملاذ من العالم الواقعي، وسنرى في الفصول القادمة كيف باتت هذه السمة الروائية التي تخصّ الإيمان بالشكل الخالص تمثّل نزعة جمالية ***Aestheticism*** متطرفة ستجعل من الرواية الحديثة مادة لموضوع إشكالي في السنوات العديدة التالية.

Notes

CHAPTER 4: NEW DIFFICULTIES

1. Ford Madox Ford, Joseph Conrad: A Personal Remembrance (London: Duck-worth, 1924), p. 192.

2. See Stephen Kern, The Culture of Time and Space: 1880–1918 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983), pp. 10–20.

3. Henri Bergson, Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness (1889), trans. F. L. Pogson (London: George Allen Unwin, 1910), p. 100.

4. E. M. Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1927), p. 28.

5. Georg Simmel, "The metropolis and mental life" (1903), in Georg Simmel:On Individuality and Social Forms, ed. Donald N. Levine (Chicago: Univer-sity of Chicago Press, 1971), pp. 325–6.

6. Joseph Frank, "Spatial form in modern literature" (1945),

in The Idea of Spatial Form (New Brunswick, NJ:Rutgers University Press, 1991), pp. 10, 17.

7. *Viktor Shklovsky, "Art as technique" (1917), in Russian Formalist Criticism:Four Essays, trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln, NE: Uni-versity of Nebraska Press, 1965), p. 12.*

الفصل الخامس

حول العالم الواقعيّ: السياسة

ربما قد نتساءل أحياناً: هل أن شغف الروائيين الحداثيين بالإنشغالات الجمالية أبقاهم بعيداً عن الإنغماس بشؤون العالم الواقعي؟ وهل أن الغموض والصعوبة والإرتقاء نحو ملامسة تخوم الوعي البشري حطّمت قدرة الرواية على إيلاء الإهتمام المستحق بالموضوعات الكامنة خارج نطاق إنشغالاتها الذهنية؟ وهل أن السمات الروائية الحديثة المتخمة بالتشظيات والتفكيك خلقت نوعاً من الإستحالة أمام الرواية لكي تتفاعل - وبمسؤولية كاملة - مع المعضلات الإشكالية الإجتماعية والسياسية؟ يجيب البعض بِـ (نعم) كبيرة: جورج اورويل *George Orwell*، على سبيل المثال، لاحظ عام ١٩٤٠ (أن الحلقات المثقفة التي تؤمن بنظرية الإشتغالات الفنية الخالصة لذاتها - أي مابات يطلقُ عليه تقليدياً نظرية الفن للفن، المترجمة - إنتهت عملياً لحالة عبادة اللامعنى، وكان الأدب مُفترَضاً فيه عند تلك الحلقات المثقفة أن لايكون أكثر من محض مُلاعبةٍ للكلمات، وبالنسبة لهؤلاء كان تقييم كتابٍ عبر مساءلة مادة موضوعه فحسب خطيئة كبرى عصية على الغفران) [1].

سنمتحن في هذا الفصل شكوى أورويل بطريقة أكثر تفصيلاً، وسيؤكد هذا الفصل أولاً أن الأشكال الجديدة الغريبة في الرواية لم تكن لتعني بالضرورة (عبادة مايفتقدُ إلى المعنى)، وسيكون أملنا المبتغى هو الكشف عن عدم حاجتنا إلى الإختيار بين واحدٍ من الأمريْن، وأن الشكل الروائي والسياسة يمكن أن يتعايشا معاً فيما لو إستطاعت التطورات الروائية - على صعيد الشكل - أن تجعل الرواية ذاتها

شكلاً من أشكال الإنشغالات الواقعية الأكثر حساسية وإستجابةً وقدرة تعبيرية. لكن هل يمكن للرواية أن تحقق المُتطلّبيْن معاً: أن تكون مادة إبتكارية على الصعيد الجمالي وأن تنغمس في معضلات العالم الواقعي وموضوعاته؟ ثم ماهي بعض الوسائل التي تمكّنها من فعل هذا الأمر فيما لو حاولت أصلاً أن تفعله؟

ثمة الكثير من الوسائل حتماً لتحقيق هذه الغاية المزدوجة، وبمعنى من المعاني لم يكن مناصٌ من اللجوء إلى هذه التركيبة الثنائية: الأشكال الجديدة في الرواية الحديثة هي ذاتها تمّ قدح شرارتها وتحفيزها نحو الإرتقاء بدفع من المعضلات والحوادث الإجتماعية والسياسية التي يضجُّ بها العالم الواقعي، ولطالما كان التغير الاجتماعي واحداً من المحفزات الأساسية لحسّ الروائي بالفرص الروائية الجديدة المتاحة أمامه (ولنتذكّر مثلاً حالة الطبّاخ في روايات وولف والتي مرّ ذكرها في فصل سابق). ربما كانت الحرب هي المحفّز الأكبر الذي خلق الحاجة لمساءلة الواقع (على سبيل المثال في الطريقة التي دحضت بها الحرب فكرة "الإرتقاء المضطرد")، أما المحفزات الأخرى في العالم الواقعي التي دفعت بإتجاه التطور الروائي فهذه بعضها: الإمبريالية، الحياة المدينية *Metropolitan*، نشوء الثقافة الإستهلاكيّة،،،،، وقد صوّرَتْ هذه المحفزات وبطريقة مهيمنة لا في محض المتون الروائية الحداثية فحسب ولكن في كل الأشكال الروائية التجريبية التي كانت تبدو طامحة لإحداث تغييرات خالصة: مثلاً كان الرعب الذي تلبّس كونراد من تعاظم الإستغلال الإمبريالي الذي تعتمده بلجيكا في الكونغو هو مادفعه إلى الشعور بالحاجة لإبداء نوع من (التضامن) الذي أمل كونراد في تحقيقه عبر التكثيف الروائي الجمالي، وكان إحباط جويس من الدور الذي كانت إيرلندا تنهض به آنذاك والذي

كان – بحسب رأي جويس – شبيهاً بـ (مرآة خادم تملؤها التشققات، موضوعةٍ أمام سيّده الإنكليزي)، وهذا هو الأمر الذي دفع جويس ليرى في الرواية (إنعكاساً مشوّهاً للواقع). كثّف الشعور الجديد بِـ (الإحساس المديني) الإبداع الروائي، كما غيّر أسلوب المعيشة الحضرية *Urban* بصورة كاملة من وظيفة الكاتب بعد أن جعلت حياته موضوعاً للحشود المكتظة، والإنعزال المستوحد، والعلاقات الأخطبوطية بعالم التجارة والثقافة المترامي الأطراف، وحتى لو بدت الرواية الحديثة أحياناً مبتغاةً لذاتها ومكتفية بفضائها الخاص ومهتمة بتوجيه بؤرتها نحو أساليبها وهياكلها الخاصة وحسب فإنها في نهاية المطاف صناعةٌ تشكّلُها المعضلات والمسؤوليات الجمعية العامة.

إضافة لما ذكرنا أعلاه، مكّنت الأشكال الجديدة للرواية الحديثة من تخليق إلتزامات عامة جديدة كذلك، وكما سنرى لاحقاً في هذا الفصل فإن الجهد الجديد المبذول لتجذير الرواية في تفاصيل الحياة اليومية الواقعية ساعد الرواية في التعامل مع موضوعة الجنسانية *Sexuality* الجديدة التي صارت سمةً إشكالية وأساسية للغاية في الحياة الحديثة. ساهم الحسّ الجديد بالمنظور *Perspective* في جعل الرواية أكثر قدرة على الإستجابة للحياة في مناطق من العالم كان يُظنُّ على الدوام أنها بعيدة وهامشية، كما ساعد المنظور أيضاً في إستكشاف الحقائق الجديدة الخاصة بالعلاقات السائدة بين الطبقات الإجتماعية وكذلك تلك السائدة بين جماعات الأقلية. بهذه الوسائل – وبغيرها كذلك – مكّن التجريب الجمالي الرواية الحديثة من بلوغ تخوم غير مسبوقة في العالم الواقعي.

نجحت ويلّا كاثر *Willa Cather*، على سبيل المثال، في تخليق مفارقة جمالية جديدة بشأن الغرب الأمريكي وبالنتيجة جادلت في

موضوعة مركزيته الثقافية الأمريكية: رؤية تضاريس الغرب الأمريكي من خلال أسلوب (الرمزية) الحداثي ذي السطوة البالغة مشفوعة بلغة "أعيدَ تاثيثُها "وتخدم التكثيف الروائي الجمالي - هذان الأمران هما اللذان مكّنا كاثر من جعل الوسط الأمريكي مكاناً لايقل أهمية عن أية مناطق أخرى أكثر أهمية في أمريكا، كما مكّناها من تغيير طبيعة الكتابة المناطقية *Regionalist Writing*: في السابق كانت الكتابة المحلية تميل نحو مايمكن توصيفه بـ (اللون المحليّ) وكانت ترغب في الوقت ذاته توصيف المناطق البعيدة القابعة في أمريكا وإنكلترا بكونها غريبة، وساحرة، وأرضاً بكراً غير مطروقة،،،،، وفوق هذا غير جديرة بالأهمية والأخذ بنظر الإعتبار، وكانت تلك المناطق - إلى جانب مافات ذكره - توصف بكونها أماكن مناسبة للمغامرة وأن ساكنيها بشرٌ غرباء يبعثون على الدهشة - بإختصار كانت الكتابة المحلية تمثل للحلقات المثقفة من الناس وسيلة لنيل قسطٍ من النقاهة العقلية أو تخيّل أماكن غريبة غير مأهولة بأناسٍ حقيقيين، لكنّ كاثر (وكتّاباً آخرين مثلها) رأوا الكتابة المناطقية بكيفية مختلفة تماماً: رأت كاثر تلك المناطق مشبعة بالواقعية التي أتاحتها الأساليب والمقاربات المُحدّثة وبطريقة بدت فيها الحياة في تلك المناطق مدهشة وساحرة كما - وربما أكثر من - الحياة السائدة في المراكز الثقافية الأمريكية المهيمِنة. كانت المناطق التي كتبتْ عنها كاثر متطلبة، صعبة المراس، ملهِمة بحقّ، ومأهولة بالعاملين الدّهاة المعتادين على العمل الشاق وكذلك المهاجرين، وإحتشدت الوسائل الكتابية التي إعتمدتْها كاثر بالمعضلات الواقعية المؤذية، وتطلّب الأمر منها جهداً جمالياً غير ضئيل لتذوق تلك الميزات وإطرائها فكانت النتيجة في النهاية حساً حقيقياً بالأهوال والمشقات - والسعادات كذلك - السائدة في تلك الحياة البعيدة عن حواضر المدن الأمريكية الرئيسية. عندما نجحت كاثر

في الكتابة عن هذا التميّز المناطقي تمكّنت من الإتيان بشيئ يُعدُّ جديداً ومهمّاً من الناحية الإجتماعية في الوقت ذاته، وقالت كاثر الشيئ الكثير بهذا الخصوص في روايتها (عزيزتي انطونيا *My Antonia*): يقرأ بطل الرواية لفيرجيل *Virgil*، الشاعر الروماني العظيم الذي أضفى كرامة جديدة غير معهودة على وصف الحياة الريفية قبل قرونٍ خلت، وفي معرض تعليقها حول ماتعنيه قراءة فيرجيل تفترض كاثر أنها يمكن أن تكون نظيرة فيرجيل المُعاصِرة والملائمة لحياتنا الحديثة، والتي يمكن أن تخلع كرامة على الغرب الأمريكي تناظر الكرامة التي جاء بها فيرجيل لعالمه القروي قبل وقتٍ طويل: (*Primus ego in patriam mecum... deducam Musas* – إذا ماحييتُ، سأكون أوّل منْ يأتي بربّة الإلهام الشعريّ إلى بلادي).

(الحياة الواقعية في المناطق الأمريكية القصيّة): هذه واحدة من مكتشفات الرواية الحديثة، أما الإكتشاف الروائي الآخر فهو كشف جوهر الإمبريالية – حقائق الإستغلال الغربي لمناطق أخرى كثيرة في العالم. في حدود عام ١٩٠٠ كانت بريطانيا قد غدت السيد الإمبريالي الذي يحكم قبضته على أغلب مناطق العالم: في الهند، وأفريقيا، وأغلب مناطق العالم، ولكن سيادة بريطانيا على شعوب هذه المناطق لم تكن تُرى بالطريقة التي نميل لأن نراها بها اليوم: فبينما بتنا نرفض اليوم هيمنة شعبٍ على شعبٍ آخر ونرى في ذلك فعلاً يفتقد الأخلاق والعدالة فإن الحالة قبل عام ١٩٠٠ كانت مختلفة تماماً. لنتأمّل مثلاً حقيقة أنّ جون راسكين *John Ruskin*، الناقد الفني الفكتوري العظيم، كان بإستطاعته أن يكتب عام ١٨٧٠ أشياء مثل (إنكلترا – وبإعتبارها بنتاً أصيلة للشمس – ينبغي لها أن تقود الفنون العالمية، وأن تجمع المعرفة المقدّسة من البلاد البعيدة التي تحوّلت من التوحش

إلى التحضر، وأنقِذَتْ من لجّة اليأس إلى سلام الروح الدائم)[٢]. إن الإتجاه السائد آنذاك كان يميل نحو رؤية الحكم الإمبريالي لبريطانيا العظمى على أنه شيئ يبعث على الاعجاب وإبداء آيات الإمتنان، وأنّ ذاك الحكم قوة تدفع إلى التحضّر، وأنه أمرٌ أخلاقي يدعو إلى التمجيد. في حدود عام ١٩٠٠ طرأ تغيير على هذا التوجّه العام: بدأ الناس يُسائلون أكثر فأكثر حق بريطانيا في الهيمنة على العا لم، كما راحوا يرون في معاملة بريطانيا لشعوب البلدان المُستَعمرَة عملاً غير أخلاقي بل وحتى شريراً. **لعبت الرواية الحديثة دوراً جدياً في إحداث هذا التغيير الفعلي ولكن لا على نحو مباشر وصادم بل بطريقة تدريجية صبورة، إذ من المعروف أن الروايات، ومنذ وقت بعيد، كانت تميل لتعظيم المغامرات الإمبريالية، ولكن مع حلول عام ١٩٠٠ أخذت الروايات تميلُ لإعتماد نظرة أكثر توازناً، ثم إنتهى بها الأمر لتبنّي موقفٍ مضاد موغل في الإنتقاد للمغامرات الإمبريالية.**

تحبّبُ فينا رواية (كيم *Kim*) (١٩٠١) للكاتب روديارد كبلنغ *Rudyard Kipling* ، على سبيل المثال، المغامرة الإمبريالية ولكنها تكشف أيضاً عن حقيقة تلك المغامرة من خلال الوسائل الإبتكارية الروائية الحديثة. في كتابه (الثقافة والإمبريالية *Culture and Imperialism*) يفحص إدوارد سعيد *Edward Said* التغير في التوجه الكامن وراء هذا الإنزياح الروائي: (بدا الأمر كما لو كان – ولقرون عدّة – تعظيماً وقبولاً بدور الإمبراطورية كحقيقة تعبّر عن المصير القومي أما كأمرٍ مسلّم به أو كواقعٍ ينبغي الإحتفاء به وتدعيمه وتعزيزه. بدأ أعضاء الثقافات الأوربية المهيمنة الآن بتوسيع آفاق نظرهم خارج تخوم بلادهم وباتوا ينظرون للأمور بنظرة تشكيكية تملؤها الريبة والإرتباك، وقد ذُهِلوا، وربما صُعِقوا، لهول مارأوا...)

[٣]. إن التغير في الموقف من التعامل مع الإمبراطورية كأمرٍ محسوم ومسلّم به دفع إلى إتخاذ موقف تشكيكي مرتبك نحو تغييرٍ كانت الرواية الحديثة الوسيط الملائم تماماً لتوثيقه وتشخيصه ودفعه إلى أمام. في رواية (كيم) نرى نصاً روائياً يعمل على التعبير بطريقة درامية عمّا يصفه إدوارد سعيد بـ (حس السخرية تجاه هشاشة أوربا) – على سبيل المثال عندما تصبح هوية كيم (كمواطن غربي) موضع مساءلةٍ وعلى نحوٍ يتكرّرُ بتواتر:

... القليلُ، والقليل جداً من الناس البيض – في مقابل كثرةٍ من الآسيويين – هم من كانوا قادرين على إجتراح الذهول والدهشة في أنفسهم بتكرار ترديد أسمائهم الشخصية على مسامعهم مراتٍ ومرات، جاعلين عقولهم حرة طليقة في الحدس بما يمكن أن يمثل ذاك الذي يسمونه (الهوية الذاتية). عندما يغدو المرء أكبر في العمر تغادره – غالباً – تلك الرغبة في التساؤل عن (هويته الذاتية)، ولكن في اللحظات القليلة التي تلبث فيه تلك الرغبة يمكن أن تجتاحه التساؤلات في أي وقت وتقضّ مضاجعه.

(من هو كيم،،،،،، كيم،،،،،،،، كيم؟)..................

تصبح هوية كيم حديثة، كما يبدو، كنتيجة لتجربته في الهند، وكنتيجة لكونه (شخصاً غير مؤثر في تلك الدوامة الهائجة في الهند)، وفي محاولتها لبيان كيفية حصول هذا الأمر فإن رواية (كيم) الحديثة تساعد في تحديث وتعقيد المعالجة الروائية لمعضلة الإمبريالية.

بعد سنةٍ من نشر رواية (كيم)، نشر كونراد *Conrad* عمله اللاذع الأكثر كشفاً للآثار التي خلقتها الإمبريالية في أفريقيا، وجاءت روايته (قلب الظلام *Heart of Darkness*)، وكما رأينا من قبل، لتمثل نوعاً جديداً من التكثيف الروائي النقدي الذي صار يسم الرواية الحديثة:

في حدود عام ١٩٢٠ غدا الشك السائد بشان الإمبريالية سمة مفصلية رئيسية في مجمل الشك الروائي الحديث حول معالم الحياة الحديثة. رواية (ممرٌّ إلى الهند *A Passage to India*) (١٩٢٤) للكاتب إي. إم. فورستر *E. M. Forster* غدت العمل الكلاسيكي الأول في قائمة الكتابات المناهضة للإمبريالية وذلك بسبب الطريقة التي أزاحت النقاب فيها عن أعمال النفاق والأفعال غير المتسمة بالأصالة التي إقترفتها الحكومة البريطانية في الهند.

يصف فورستر الوجود البريطاني والهيمنة البريطانية في الهند بأنها تافهة ضيقة الأفق، تدعو المرء إلى الإختناق، وغير عادلة ولا تتسم بالإنصاف، ويضع فورستر البريطانيين - بعددهم الضئيل - في موضع المقارنة مع ضخامة الأمة الهندية وعظمة تقاليدها الروحانية. تقول حبكة الرواية بكل وضوحٍ لالبس فيه ولا مداراة أن الوجود البريطاني في الهند هو عامل فوضىً وتشويش وإرباكٍ بدلاً من كونه حكماً متحضراً كما هو مفترضٌ فيه: يُتّهَمُ رجلٌ هندي خطأً بإرتكابه جريمة إغتصاب، ومن تتّهمه بجريمة الإغتصاب تلك هي إمرأة بريطانية طيبة وفدت حديثاً إلى الهند وضلّت طريقها وسط كهوف مارابار *Marabar Caves* (التي تعدُّ أحجياتها المشؤومة ربما رمزاً للروح الهندية التي لم يتمكن البريطانيون يوماً من فك مغاليقها)، وظنّت تلك المرأة في زحمة تيهانها أن صديقها ودليلها في رحلة الطريق هو من إغتصبها، فما كان من المؤسسة العسكرية البريطانية المحلية إلا أن تلجأ إلى الفعل الغاضب المقترن بالعنف وهو ماأدى إلى شيوع حالةٍ من الهستيريا وغياب العدالة لاحقاً، وفي نهاية المطاف يتم تبرئة الرجل الهندي بعدما يكون جلياً للجميع أن الثقافتيْن البريطانية والهندية لايمكن ان تتعايشا معاً، وأن الوجود البريطاني في الهند ماهو إلا مهزلة، بل وأكثر من ذلك

يغدو واضحاً أن المفترضات الغربية المسبقة بشأن التفوق المزعوم تفقد أي معنىً لها، وأن (الرجال الإنكليز الذين يحبون أن يظهروا كآلهة) ماعادوا قادرين على أن يستغفلوا أي أحد بفعلهم هذا. يجاهد فورستر بصبرٍ وجلدٍ عظيمين لإستحضار القدرات المختلفة للديانات الهندية وبيان حقيقة إختلافها الصارخ عن المفاهيم التي يمكن للبريطانيين تخيّلها، وهنا نلحظ إتهاماً واضحاً للإمبريالية من خلال الكشف المميز الذي تنفرد به الرواية الحديثة تجاه هذه الموضوعات ونظائرها.

كانت الرواية في السابق إختبارية *Empirical* في جوهرها: كانت تبدأ بالتفاصيل الواقعية الصغيرة ثم تنطلق منها نحو بناء نظريات ومعتقدات وإستنتاجات أكثر عمومية، لكن الروحانية الهندية بدت وكأنها تطلب من فورستر إعتماد مقاربةٍ أكثر مثالية - مقاربة تبدأ بشكلٍ ما بحسّ من الأحجيات الغامضة في عالمٍ من التجريدات الخالصة، لذا عندما تطلّب الأمر من فورستر وصف كهوفَ مارابار (المكان البدائي للتشويش الإشكالي الذي يمثل جوهر الرواية) فإن فورستر مضى في التشديد على المحدوديات التي تصاحب اللغة الروائية:

..... يجد (فلانٌ) الأمر شاقاً في مناقشة أمر الكهوف أو لإبعادها عن عقله... لاشيئ، لاشيئ يرتبط بهم،،، وشهرتهم التي أطبقت الآفاق لاتعتمد على مايمكن أن يبوح به الكلام البشري. إن الأمر بدا كما لو أن السهول المحيطة بالكهوف أو الطيور العابرة منها أخذت على عاتقها الذهول وغدت مسكونة بالدهشة المتعاظمة (شيئ مذهل)..... بدت تلك العبارة كما لو أنها تجذّرت في الهواء، وراحت الإنسانية تستنشقها رويداً رويداً.

في محاولته السخرية من أسطورة التفوق الإمبريالي البريطاني حاول فورستر، وبإخلاص، إستحضار النموذج (الآخر) من الواقع الشرقي،

ولأجل أن يفعل هذا كان عليه أن يمضي بالرواية الحديثة إلى آفاق أبعد من حدود الإنحيازات التجريبية التقليدية، ولأن الرجل نجح في مسعاه لذا يمكننا القول أن (الإتجاه الرئيسي للرواية الحديثة كان مفصلياً في إعلاء شأن العدالة السياسية).

لعبت الرواية في المعضلة الإشكالية الخاصة بالطبقات الإجتماعية الدور ذاته الذي لعبتْه مع إشكالية (الهيمنة الإمبريالية)، ومثلما وظّف فورستر وآخرون الرواية الحديثة لتبنّي موقف جديد من الإمبريالية، كذلك مضى الكتّابُ في تبنّي نظرةٍ جديدة أزاء مايعنيه (أن تكون ثريّاً) أو (أن تكون فقيراً) أو (أن تكون من الطبقة المتوسطة)، ورغم أن هذه الموضوعات كانت على الدوام ثيماتٍ أساسية في الرواية لكن الرواية الحديثة ساعدت في الوصول إلى مادعاه لورنس (الوعي المرتبط بالطبقة *Class – Bound Consciousness*) – الطُرُق التي تقولِبُ بها الرواية عقول الناس، وبوسائل غير معلنة، طبقاً للمفترضات المسبقة الخاصة بالإنتماء إلى طبقة إجتماعية محددة. على سبيل المثال، أشار فورستر وبطريقة مدوّية إلى الوعي المرتبط بالطبقة الاجتماعية في سياق روايته (نهاية هوارد *Howard"s End*) (١٩١٠)، رواية فورستر العظيمة التي تحكي عن (حالة إنكلترا) في خضم حقبة الفوضى الإجتماعية الحديثة: (نحن لانهتم كثيراً بهؤلاء الفقراء المدقعين من الناس. هم كائناتٌ لايفكّر بها أحد ماخلا بعض المقاربات التي يتولى شانها مختصّ بالإحصائيات أو شاعر. هذه الحكاية تختص بالأشراف النبلاء، أو هؤلاء الذين يجدون أنفسهم مرغمين على التظاهر بكونهم نبلاء أشرافاً). هذه العبارة كاشفة للغاية: الفقراء كائنات لايفكّر بشأنها روائي ينتمي إلى الطبقة الوسطى، لكن عبارة فورستر أعلاه تؤشر أيضاً أن الروائيين باتوا أكثر إدراكاً ذاتياً لمعضلة الفقر وأخذوا على

عاتقهم عبء إزاحة القناع عن (المظاهر الكذوب) الشائعة في الطبقات الإجتماعية الرفيعة، وكما كتبتْ فيرجينيا وولف من قبلُ: إن الكاتب الذي تربّع بدعةٍ وإسترخاء على قمة برجٍ إمتيازاته الاجتماعية والطبقية (لم يكن يدركُ إلا قليلاً بعده الشاهق عن ملامسة الحقيقة، أو رؤيته المحدودة لها كذلك))، وراح هذا الكاتب يجد نفسه في حدود عام ١٩١٤ أكثر إدراكاً ذاتياً بهذه الحقائق وبات يشعر أن برجه العالي صار ينحني شيئاً فشيئاً نحو الحقائق على الأرض(٤).

منح دي. إج. لورنس الرواية الحديثة مفهوم (الوعي الطبقي)، وكما لاحظت أنجيلا كارتر *Angela Carter* فإن روايات لورنس مميزة وفريدة من نوعها للغاية في طريقة وصفها (ولادة طبقة أعلى من طبقة أدنى في عملية إرتقاء إجتماعي متحركة صعوداً بين الطبقات الاجتماعية من خلال التعليم،،،، وصيرورتها طبقة مؤثرة يُحسَبُ لها ألف حسابٍ وحساب) (٥). إن مقاربة لورنس لحيوات أفراد الطبقة العاملة كانت جديدة بالكامل لأنها لم تنطوِ على أي هبوطٍ بالمستوى الإجتماعي ولا على أية معالجة فوقية مصطنعة. يرى بعض الناس في روايات لورنس التي تعالج شأن الطبقات العاملة موضوعاتٍ لها ذات الفذلكات الجمالية التي وظّفتْها الروايات السابقة بشأن أفراد الطبقات الأعلى في التراتبية الاجتماعية، وسبق أن مرّ علينا في فصول سابقة أن لورنس كان يكتب رواياته وهو مسكونٌ بالإعتقاد الحاسم بأن الحياة الحسية (الفيزيائية) هي الأمر المهم والذي يتقدم على كلّ ماسواه في التجربة الإنسانية، كما أن الحياة الحسية هي الأساس والعنصر المحدّد والحاسم في كل أفكارنا ومشاعرنا، وهذه النظرة هي مادفعته إلى التفاعل مع حياة الطبقة العاملة بلا إنحيازاتٍ مسبقة ضد العمل اليدوي، لذا جلبت روايات لورنس طائفة أخرى من التجارب الإنسانية وعرضتها في المشهد الروائي الحديث. ساعدت

الموضوعات التي كتب عنها لورنس على تحرير الرواية وإطلاقها بعيداً عن قبضة الإنحيازات المؤسسة على الطبقة الاجتماعية وعلى نحوٍ مقاربٍ لما فعل لورنس في تمجيد نزعة التجربة الحسية للوجود غير الملوثة بالمظاهر الزائفة للحياة،،، التجربة الحسية النزيهة والمباشِرة والمدفوعة – في الوقت ذاته – بالحاجات والدوافع العملية.

إذا كان لورنس عمل على تغيير الفكر السائد حول الطبقات الدنيا فإن الروائيين الآخرين حاولوا عرض الفنتازيات العارية المجردة الخاصة بالثروة والإمتيازات الطبقية. إشتهر سكوت فيتزجيرالد *Scott Fitzgerald* – أكثر من كتّاب آخرين غيره – بتوثيق التجاوزات والشرور المرتبطة بالأثرياء وبخاصة جوانب التهوّر والنزق التي صاحبت إرتقاء ثقافة التملّك الأمريكية الجديدة، وكذلك الطريقة التي يمكن بها لتلك الثقافة تدمير حياة الأفراد، والمعضلات التي تخلقها ثقافة الوفرة في العلاقات بين أمريكا والبلدان الأقل ثراءً منها. غيّر فيتزجيرالد طبيعة الوعي الطبقي في الرواية عبر إستكشافه الفنتازيات الناشئة عن النظم الجائرة غير المُنصِفة، وكذلك، وفي الوقت ذاته، عبر إستكشاف أوهام الغنى والثراء التي تخصّ الأرستقراطيات الثرية وكيف ينبغي القبول بها والحفاظ على ديمومتها وعدّها مزية حسنة. في روايته (غاتسبي العظيم *The Great Gatsby* (١٩٢٥) يبدو الأثرياء متهوّرين بطريقة صارخة، ويمضي فيتزجيرالد في تمحيص جوانب المجتمع الذي يمثله هؤلاء الأثرياء لينتهي في خاتمة العمل إلى كشف خواء ذلك المجتمع وإبتعاده عن تحمل المسؤولية ونزقه المُهلِك، وفي الوقت ذاته يعامل غاتسبي الأثرياء بكل التقدير المنبهِر الذي يستولي على ألبابه طبقاً للقواعد الاجتماعية السائدة في ثقافة فيتزجيرالد الذي علم أن محض القليل من السلوك السيئ وغير اللائق خليق بتدمير رومانسية أمريكا

المشيّدة على الثروة والأثرياء، وقد ظلّت الفنتازيا المتوخاة في الرواية - الجمع بين التهور المأساوي للأثرياء والرغبة الدفينة اللانهائية في الوصول إلى مصادر إضافية في الثروة - على الدوام الموضوع الروائي العظيم والأثير إلى قلب فيتزجيرالد.

ربما كان الكاتب الأكثر براعة وإبتكاراً في الكتابة عن موضوعة الطبقة الاجتماعية هو هنري غرين *Henry Green* الذي تمكّن من الجمع بين تجريبية جويس والحساسيات الإجتماعية لكلّ من لورنس وّ فيتزجيرالد. كتب هنري غرين سلسلة من الروايات التي صوّرت التداخلات بين الطبقات الإجتماعية بموضوعية مفرطة للغاية، ونخرج بعد قراءتنا لرواياته أنها لاتنطوي على أي توصيفات أو وعي أو ثيماتٍ من جانب المؤلف بل ثمّة حوار ثنائي *Dialogue* مسترسِلٌ فحسب - الشخصيات الروائية ذاتها تتحدث، وبصورة رئيسية، عن أنفسها وعن منظوراتها في الحياة. تتحدث رواية غرين المعنونة (العيش *Living*) بشكل مباشر عن حياة الطبقة العاملة في أحد المصانع، أما رواية (أن تحبّ *Loving*) (١٩٤٥) فتمنحُنا تصوراً عن الحياة - بكل مستوياتها - في أحد الفنادق الكبرى الإيرلندية وكالعادة عبر حواراتٍ يمكن من خلالها للخُدّام والمخدومين أن يعبروا عن ذائقتهم الحضارية المكتنفة بتعقيد هائل. يخبرُنا غرين - مثلما يفعل لورنس وّ فيتزجيرالد - عن الحقائق المسكوت عنها فيما يخص التمايزات الطبقية، ويخبرُنا كذلك عن حياة الطبقة الدنيا بتفاصيل جديدة مضمّخة بواقعية حادة، ولكن غرين إختار أن يفعل هذا الأمر عبر إيجاده شكلاً أسلوبياً جديداً: يبدو غرين وكأنه يعتقد بأن تلك الإختلافات والتفاصيل الطبقية تكمن في اللغة ذاتها التي تستخدمها الطبقات المختلفة في الحب، وفي عمل الأشياء وإنجاز المهام، وفي الشكوى، وفي وصف ذوات أفرادها. أدناه

مقطعاً من رواية (أن تحبّ) لغرين، والمقطع نموذج مثالي مقتضبٌ - ولكن كاشف للغاية - عما قلناه بشان أعمال الكاتب:

× أشعر أن علينا جميعاً أن نواصل المسير وسط هذه الأزمان المقيتة

- نعم سيدتي

× نحن في واقع الأمر في بلاد عدوّة كما تعلم. ينبغي علينا ببساطة أن نتماسك ونواصل العمل. إبني بعيد عني في خضم أهوال الحرب، لذا لانملك سوى أن نمضي ونفكر بنهاية قريبة لها

- نعم سيدتي

× أنت تعلم أن بإستطاعتنا الإعتماد عليك. أنت تعلم هذا آرثر

- شكراً سيدتي

× إذن لاتدعني أسمع المزيد من هذا الهراء. أووووه، لاأستطيع إيجاد أحد قفازاتي التي أستخدمُها عادة عندما أعمل في الحديقة. لاأستطيع إيجادها في أي مكان بحثت فيه

- سأدقق في الأمر. جيد للغاية سيدتي

يبدو أن غرين يعتقد بأن تضمين هذه الأنماط اللغوية في الحوارات هو الطريقة المثلى للتعبير عن الإنتماءات الطبقية في الرواية - الطريقة المثلى لعرض الموضوع أمام القارئ مباشرة عوضاً عن الإطناب في الحديث عنه، ولأن غرين يعتقد بنجاعة مقاربته هذه فقد قاد مفهوم (الأصوات المتداخلة *Heteroglossia*) الذي يسِم الرواية الحديثة في إتجاهٍ مختلف تماماً عما فعل الآخرون: إذ بينما إنتهت تلك الأصوات في روايات جويس وولف إلى التلاشي والذوبان والتشظي، فإنها في

روايات غرين غدت أكثر صلابة وتميزاً ومحسوسيةً مثلما هو الكلام العملي اليومي ذاته. بالنسبة إلى جويس ووولف، الرواية التجريبية عنت حتماً وبالضرورة رواية ذاتية الطابع، أما بالنسبة إلى غرين فإن الرواية التجريبية ينبغي أن تكون موضوعية إلى حدود متطرفة جديدة غير مسبوقة لأن الفن الروائي - بحسب مايرى غرين - يُرادُ منه رواية الحقيقة بشأن الطبقات الاجتماعية، كما أراد غرين أيضاً الحصول على شكل جديد يناسب مساعيه الروائية ورؤيته التي حكيْنا عنها.

إن الكيفية التي مكّنت فيها التمايزات الروائية الشكلية من إحداث فرقٍ إجتماعي حقيقي هي ربما ليست أكثر وضوحاً مما بانت عليه في الروايات المكتوبة من قِبَل النساء وكذلك في الروايات الموجّهة إلى النساء، وفي البرهة المفصلية التي غدا فيها واضحاً للغاية أن الرواية تتّجه بثبات وثقة لتكون رواية حديثة إبتدأت النساء في البرهة ذاتها بتصعيد الحراك، وبضراوة غير معهودة، من أجل الدعوة للحقوق المتكافئة. أبدت فيرجينيا وولف رأيها القاطع عام ١٩١٠ في أن الرواية الحديثة باتت ضرورة قصوى، وفي السنة التالية شهدت (حركة هياجيت *Hiagette Movement* (الحركة الداعية لنيل النساء الحق الكامل في التصويت الإنتخابي، المترجمة) في إنكلترا العديد من حالات النساء اللواتي حطّمن النوافذ وأقدمن على الإنتحار بغية نيل حقوقهن الإنتخابية. إنتقلت التكتيكات النسوية - وبخاصة مع موجة الطاقة الحيوية الجديدة التي جاءت بها حركة النسوية *Feminism* في ذلك الوقت - إلى ميدان الرواية وصار ممكناً الشعور بالتوجهات النسوية في الأعمال الروائية، وحصل هذا التطور أول الأمر بطريقة مباشرة: حاولت الكاتبات النسويات وبشكل أكثر جهاراً وعلانية من ذي قبل الكشف عن التجارب الفريدة والمميزة للنساء، وكان

على الكتّاب الرجال أن ينزعوا قبّعاتهم أمام قدرات تلك الكاتبات وذكائهن وإستقلاليتهنّ، ولكن كان ثمة نتيجة غريبة ومدهشة في الوقت ذاته فيما يخص المعالجة الروائية لمعضلة الباطنية *Interiority* التي تضخّمت في الرواية.

خدمت الرواية الحديثة المصالح النسوية بكل وضوح عبر مساعدة النساء في مقارعة الحبكات التقليدية للحياة الإجتماعية: فإذا كانت الحبكات التقليدية تُختتَمُ بالزواج، فإن الحبكات الحداثية الجديدة (أو اللاحبكات بمعنى أدق) في الرواية الحديثة يمكنها مساعدة النساء المعاصرات بتخيّل بدائل من بين خيارات عدّة. إن الباعث الذي يدفع السيدة دالواي *Mrs. Dalloway*، على سبيل المثال، ليس بإتجاه تحقيق الإنصياع الإجتماعي والتوافق مع التقاليد السائدة بل بإتجاه الإستكشاف الأمثل والأكمل لوجودها وكينونتها هي، لذا ساعدت الرواية الحديثة النساء في العالم الواقعي على تخيّل كيفية تغيير بؤرة الإهتمام في حيواتهن الحقيقية. ربما المثال الأكثر شهرةً لهذا التغير البؤري هو مايحصل في رواية (الصحوة *The Awakening*) (١٨٩٩) للكاتبة كيت شوبان *Kate Chopin*: تتمحور الرواية حول فضيحةٍ كبرى تطال إمرأة تعيسة في زواجها لكونها مفرطة في شغفها وخيالاتها وهذا مايدفعها للإنغماس في علاقة خارج إطار الزواج ثم ينتهي الأمر بإنتحارها عوضاً عن الرضوخ والعودة إلى الإمتثال للمواضعات السائدة بشأن الزواج التقليدي. تمضي المرأة – إسمها إندا *Enda* – آخر الأمر صوب البحر وهي منغمرة في التفكير: (كم يبدو الأمر غريباً ومزيفاً عندما يقف المرء عارياً تحت السماء ! كم هو لذيذ هذا الأمر ! شعرتْ آنذاك كما لو كانت مخلوقاً وُلِدَ للتو وفتح عينيه على عالمٍ لم يعتدْ

عليه أبداً). تُمكِّنُ إندا بفعلها هذا من الوصول لإدراكٍ جديد كامل بشأن حيوات النساء - رغم أن حياتها تنتهي بالإنتحار - وبحسّ يُفهَمُ منه أنها تموتُ قرباناً لكي لاتقترف النساء الأخريات الأخطاء ذاتها التي قادتْها إلى تلك النهاية المأساويّة المؤلمة.

خدمت الرواية الحديثة المصالح النسوية كذلك من خلال إبتكار أشكال تعبيرية جديدة عن الوعي النسوي، وبطريقةٍ ما كانت العقول النسوية المكان الرئيسي للتجريب الروائي الحداثي، ويمكن أن نرى مثل هذه الرابطة في ختام رواية (يوليسيس *Ulysses*) حيث تغدو أفكار موللي بلووم نموذجاً (موديلاً) لأكثر أشكال تيارات الوعي وضوحاً، ولكننا - للحقّ - نلمح هذه الرابطة في أعمالٍ قبل يوليسيس وبالتحديد في عمل كاتبةٍ توصَفُ غالباً بأنها المبتدعة الأصيلة لتيّار الوعي في الرواية الحديثة - دوروثي ريتشاردسون *Dorothy Richardson*. في عملها (الحج *Pilgrimage*) - ذي الأجزاء العديدة والذي يبتغي إستكشاف الفعل التطوري للعقل النسوي - تطوّرُ ريتشاردسون أسلوباً جديداً لأجل إمتلاك القدرة على تمرير نمط الأفكار التي تدور في عقل إمرأة، كما تحدثت ريتشاردسون عن جهودها (لإنتاج المُعادِل النسوي للواقعية الذكورية الراهنة) - بديل نسوي يمكن أن يحوز فيه الواقع المُمحّص والمُشبَعُ تأملاً فسحة من التعبير عن حاله وللمرة الأولى في سياق التجربة النسوية الصاعدة) [٦]. يمكن القول أيضاً أن البديل الروائي الجديد والمقابل للواقعية الذكورية كان أمراً ضرورياً وحاسماً لتطوير الطرق النسوية الجديدة في التغيير، وبهذا أمكن للرواية الحديثة خلعُ معانٍ جديدة على العقل النسوي، وبكلماتٍ أخرى: **حتى مع السيادة الظاهرية لنمو الكتابة الإبداعية الخالصة التي تبتغي الإبداع لذاته فحسب من**

خلال (تأمّل الواقع وتمحيصه المستفيض) فقد كان للرواية التأثير الإجتماعي الجديد والمهم التالي: عقول النساء باتت أخيراً تُعطى إعتباراً كاملاً ومتفرّداً وباعثاً على الإلهام.

تغدو موضوعة مساءلة النتائج الإجتماعية التي تمخّضت عن الرواية الحديثة هي الأكثر إثارة للحيرة عندما يتعلق الأمر بالرواية المنبثقة عن حركة هارلم التنويرية *Harlem Renaissance*، وأنتجت تلك الحركة رواياتٍ عدة غير مسبوقة حقاً، إذ لم يحصل من قبلُ أن عُرِضَتْ الحياة الأمريكية - الأفريقية بكل ذلك الوضوح الطاغي والنزاهة المطلقة، ونادراً ماشغلت تلك الحياة مركز الثقل في الروايات التي تناولت الحياة الواقعية الحديثة. جرت العادة في الروايات السابقة أن يتمّ تصوير الأمريكان الأفارقة كشخصياتٍ عابرة ذات إهتماماتٍ ضيّقة ولها حكاياتها الفلكلورية المدهشة المتسمة بالغرائبية، كما كانت تلك الشخصيات في العادة تمتلك جدلياتها الغريبة التي لاتخلو من متعة، ولكنْ مع إرتقاء حركة هارلم التنويرية حلّت الفرصة المناسبة لرؤية الحياة الأمريكية - الأفريقية على حقيقتها، والروايات التي حقّقت هذا الأمر صارت تُعَدُّ - وبالنتيجة الحتمية - قوىً دافعة لأجل العدالة الاجتماعية، لكنّ رواية (القصب *Cane*) - التي إستخدمت تقنياتٍ حداثية لأجل توسّل العرض الدرامي للأهوال التي عانتها الروح الأمريكية - الأفريقية - لم تكن المعيار المناسب في ميدان هذه الروايات لأن المعيار السائد كان أكثر ميلاً للروايات العادية الهادئة بعد أن ساد شعورٌ لدى الكُتّاب الأمريكيين - الأفارقة بضرورة التأكيد على صفة (التناول العادي *Normality*) في الرواية وتحويلها في النهاية إلى تقليدٍ روائيّ نامٍ ومتطوّر. إنّ كتّاباً مثل وولف وجويس كان في مقدورهم كسرُ حلقة الإستمرارية وتشكيل قطيعة مع الماضي وتحمّل

مخاطرة وصفهم بتمجيد (الغرابة غير المألوفة) في أعمالهم الروائية لأنهم كانوا يستندون إلى تقاليد روائية ضاربة وراءهم و لم يكن ثمة الكثير في جعبتهم ليخاطروا بخسارته، في حين أنّ الكتّاب الأمريكيين الأفارقة، في المقابل، كانت لهم مسؤولياتهم الجسيمة وكانوا على الدوام واقعين تحت ضغط الشعور بضرورة توظيف حيواتٍ متجانسة ومجتمعات عاملة وسوية في رواياتهم، و لم يسعْهم المخاطرة بأيّة تقاليد روائية قد تهدّد غرضهم الأساسي من وراء الكتابة الروائية، بل كان عليهم أن يؤسسوا تقليداً أدبياً جديداً متواصلاً مع التقاليد السابقة على الرغم من أن هؤلاء الكتّاب أرادوا تكريس أنفسهم للفن الخالص والمضيّ إلى حيث يقود الفن الروائيّ سواهم من الكتّاب الغربيين، ولكنّ شعوراً قوياً كان يخالجهم دوماً بضرورة إعتماد موقفٍ يتناغم مع الواقعية الاجتماعية الإيجابية، وإقتنعوا بضرورة إنتاج نوعٍ من العمال التي لن تدفعهم لخسران أنفسهم في خضم التجريب الروائي أو مساءلة الحقائق الحياتية الواقعية.

هنا تغدو العلاقة بين التجريب الروائي والحقائق الاجتماعية مختلفة عمّا سبق وتستلزم طريقة مختلفة من التفكير حول موضوعة (ماالذي يعنيه أن تكون الرواية حديثة؟). في كتابها (النزعة الحداثية وعصر هارلم التنويري *Modernism and Harlem Renaissance*) توضح الكاتبة هيوستن بيكر *Houston Baker* هذا الفرق بين المقاربتيْن عندما لاحظت التالي:

..... غالباً مايتمّ توجيه سهام النقد إلى تلك اللحظة الفارقة من حقبة العشرينات (في القرن المنصرم) التي تُدعى عصر هارلم التنويري، ويؤخذُ عليها فشلُها في إنتاج فنّ حديث حيوي وأصيل ومؤثّر وعلى السياقات المفترضة في الأعمال الإبداعية البريطانية أو الأنكلو – أمريكية أو

الإيرلندية، ولكي نجعل الحقيقة أكثر وضوحاً فإن ضخّ التلميحات العائدة للطاقات التعبيرية الخاصة بالسود خلال حقبة العشرينات الأمريكية تعدُّ تلميحاتٍ (محليّةً) خاصة بالسود فحسب....... كُتّاب هارلم الخلّاقون الأكثر شعبيّةً........ لايبدون كُتّاباً حداثيين على مايرى أغلب المعلّقين...[٧].

هؤلاء الكُتاب الأمريكيون – الأفارقة لايبدون حداثيين، ولكنهم يفعلون هذا الأمر بطريقتهم الخاصة، وتشدّد بيكر على ضرورة أن ينجحوا في تمايزهم عن الكتّاب الآخرين وعن السياق الذي يوظّفونه في كتاباتهم.

أحد الأمثلة عن هذا النمط من الكتابة الحديثة المختلفة هي رواية (رمال متحرّكة *Quicksand*) (١٩٢٨) للكاتبة نيلّا لارسن *Nella Larsen*. تحكي الرواية عن إمرأة ثنائية العِرق *biracial* لاتُمنَحُ أية فسحةٍ لعيش حياتها الإعتيادية ببساطة: ففي المجتمع الأسود لاتشعر بكونها سوداء كفايةً، ولا تشاء قسر نفسها على تبنّي رغبات وسياسة هارلم أو الجامعة التي درّست فيها لبعض الوقت وكان يؤمّها طلبة من السود، وفي الوقت ذاته لاتشعر بإسترخاءٍ كامل عندما تكون وسط مجتمع البيض، ويحصل عندما تذهب للإقامة بعض الوقت مع أقرباء لها في كوبنهاغن أن تغدو شاذة وغريبة عن السياقات السائدة *Exotic*، ومع أنّ الجميع يعاملُها بودّ ومحبة غير أنها لاترى نفسها منخرطةً في الحياة هناك كما لاتأنس راحةً بإفتقادها الحياة الثقافية الخاصة بالسود في المكان ذاته، وهكذا ينتهي بها الحال عالقة بين العِرقيْن الأسود والأبيض وبكيفية لاتقدر معها على إدامة التوازن والتناغم في حياتها – الأمر الذي يفاقِم من أزمتها ويدفعها دفعاً إلى هاوية عميقة من المعضلات المستعصية. إن كلّ هذه التفاصيل تُعالَجُ في

الرواية بطريقة تقليدية تماماً: هذه ليست رواية (يوليسيس)، ولاتحاول السعي وراء إذابة الأرواح وتلاشيها، أو إعتماد التفكيك اللغوي للإحساس البدهي بموضوعات الحياة، أو إحداث أية إنزياحات زمانية أو تجريداتٍ فنتازية أو أية مظاهر عنيفة من مظاهر التجريب الشائعة في الرواية الحديثة، ولكنْ مع هذا فإنّ بطلة الرواية تجسّدُ حقاً نمطاً من التجريب الروائي لأن أية حبكةٍ تتأسّس على معاناتها ينبغي بالضرورة أن تكون جديدة لا بسبب أنها تُلقي أضواء كاشفة على التساؤلات العنصرية التي لم يتطرّق لها أحدٌ من قبلُ بل لكون البطلة في الرواية تسعى لإحداث تغيير جوهري في حياتها بعد أن تغدو متيقّنة أنْ ليس بوسع أية أحوالٍ سائدة آنذاك أن تكون ملائمة لها، وفي خضمّ بحثها عن ظروفٍ أفضل فإنها تدفع الرواية نحو مكتشفاتٍ جديدة وحديثة معاً. ثمة حداثة لامفرّ منها، على سبيل المثال، في الحقيقة الصارخة التي تؤكّد (أن تلك المرأة لاهي قادرةٌ على الإمتثال لواقعها، ولاهي سعيدةٌ بعدم الإمتثال لذلك الواقع)، وفي سياق (إستيائها غير الحاسم) تبدو شخصيّتها وحياتها متشظّية بالكامل، وهنا نلمحُ معلماً حداثياً جديداً في جهد لارسن الروائي للتعريف بالحداثة الأمريكية - الأفريقية.

يمكن ملاحظة الحقيقة التالية: **حتى أكثر الروايات إيغالاً في الأشكال التقليدية يمكن أن تغدو حديثة في خضمّ سياقاتٍ ثقافية متمايزةٍ عن بعضها.** تُشيّد زورا نيل هيرستون *Zora Neale Hurston* عملها الروائي بطريقةٍ كيفية وعلى وفق الأسلوب القديم الشائع في الحكايات الفلكلورية الأمريكية - الأفريقية، وعملت هيرستون في الأساس عالمة سلالاتٍ بشرية (أنثروبولوجية) إضافة لكونها روائية وهذا ما مكّنها من توظيف خبرتها المهنية في بحوثها الخاصة بثقافة السود التقليدية وجعل منها وسيلة لإعادة تأسيس أسلوب أمريكي - أفريقي مميز تماماً

في قصّ الحكايات. في مقالتها عن (خصائص التعبير الذي يعتمده السود *Characteristics of Black Expression*)، على سبيل المثال، تسجّل هيرستون إكتشافاتها بخصوص اللغة الفلكلورية الأمريكية - الأفريقية: (الكلمات في هذه اللغة هي كلماتٌ يُبتغى منها فعلٌ)، و(إن كل شيئ يتمّ تصويره ويُعطى إستعارة وتشبيهاً بلاغياً ثرياً). إن هذه الخواص قد أتت بالاعاجيب إلى اللغة الإنكليزية - ثم تمضي هيرستون في توسيع مدى تلك الخواص وهو الأمر الذي أسبغ الحيوية على عملها الروائي وذاك هو ذات ماإبتغى الكُتّاب الحداثيون تحقيقه بوسائل أخرى (٨)، ولأن رواية هيرستون كانت تقليدية الأسلوب لذا صارت مثالاً لأطروحة متناقضة *anti–thesis* في الحداثة الروائية، ولكنْ لأنها جاءت للفن الروائي بحساسيات جديدة، وبأخلاقيات جديدة، وبحبكاتٍ روائية جديدة لذا فقد ساهمت في خلق وعي ثقافي جديد هو أحد السّمات المميزة للحداثة الروائية. في عملها الآخر المعنون (كانت عيونهم ترقبُ الله *Their Eyes Were Watching GOD*) (١٩٣٧) يغدو التقليد الروائي لدى هيرستون إبتكاراً روائياً راديكالياً (جذرياً) لأنها تطوّر صوتاً سردياً لم يُسمَعْ عنه من قبلُ - صوت يحكي عن خلاصة ذخيرة الحكمة الفلكلورية ويتطلّع في الوقت ذاته إلى مستقبلٍ من التغيّر الإرتقائي، ويبدو الأسلوب في هذه الرواية تجريدياً لايختلفُ كثيراً عن أكثر الأساليب الروائية حداثةً في الرواية التجريبية لأن أسلوب هيرستون يصف الأشياء بدلالة أهميتها الروحانية والجوهرية: على سبيل المثال تميل هيرستون لوصف الأشياء كما لو كانت أرواحاً حية واعية، وفي المقابل ترى جوانب محددة من حيوات البشر محض أشياء عديمة الحياة !!. إن هذا الإنقلاب في الرؤية يُرينا كيف إستطاعت هيرستون، وبوسائل أخرى، بلوغ معانٍ عليا وإستبصاراتٍ شكوكية سعى إليها روائيون آخرون بوسائل جديدة

ومختلفة تماماً عما إستخدمتْه هيرستون. إنّ ماكان جديداً لهؤلاء الكُتّاب إقتنصتْه هيرستون من جوف الماضي السحيق، ونظراً لأن الماضي كان موضوعاً جديداً في الرواية فقد كان بمقدوره إحداث كل تلك التأثيرات الحداثية الهائلة.

بالنسبة إلى لارسن وهيرستون وسواهما من كُتّاب العصر التنويري لهارلم ظلّ ثمّة سؤال مُلِحّ على الدوام بشأن مهمّة الرواية في عالمنا: هل يتبغي للرواية أن تسعى نحو التجريب الجمالي وحده بغية دفع القيمة الجمالية إلى التخوم الفائقة المكنة، أم ينبغي للرواية أن تسعى لإحداث تأثيراتٍ سياسية لمصلحة العِرْق الذي ينتمي إليه الكاتب؟ بكلماتٍ أخرى: هل ينبغي على الرواية أن تحاول دوماً تحقيق العظَمة وسط حومة المعركة الجمالية أم ينبغي عليها أن تسعى نحو الغايات السياسية الخيّرة؟. من الطبيعيّ أن هذه المعضلة لم تلقَ حلاً مُرضياً أبداً، وإن أمثال هذا الأسئلة كانت تُسألُ من قبل الجميع وذهبت بالرواية في إتجاهاتٍ متعاكسة ستبقى تأثيراتها حاسمة لسنين كثيرة قادمة. الفن أم السياسة؟ الشكل أم المحتوى؟ التجريب أم القبول بالمواضعات السائدة؟: هذه هي المعضلات التي تواجه الفن الروائي وتمثّل فعلاً شبيهاً بفعل البندول (النوّاس *Pendulum*) الذي يجعل الرواية تتأرجح على الدوام بين الإلتزامات الجمالية والاجتماعية.

لم تمْضِ الأمور على حالها طويلاً قبل أن يطال التغيير مزاج الرواية الحديثة، والدفقة الساعية لتجريب شيئ جديد بغية توفير منفذٍ خلاصي أمام الحداثة باتت موضع تحدٍّ حقيقي، وأن ماأُنجِز في ميدان الفن الروائي منذ أن كتب هنري جيمس نصّه البطولي الباذخ (فن الرواية *Art of Fiction*) (١٨٨٤) وحتى إرتقاء الفن الروائي الذروة مع رواية (يوليسيس) (١٩٢٢) بات يواجه عقباتٍ كؤودة مع نهاية العشرينات ومطلع الثلاثينات في القرن الماضي: إذ بدت أزمنة الإزدهار والسلام (وهي الشروط المثالية لخلق أية تجربة جمالية

خالصة) وكأنها آذنت بختامها آنذاك وحلّ محلّها أزمنة صعبة حافلة بالمشقات والخطر والمتطلبات السياسية الهائلة، وبسبب المشقات الإقتصادية المهلكة الناجمة عن الكساد الكبير *Grand Depression* (الذي إمتدّ للسنوات ١٩٢٩ - ١٩٣٢، المترجمة) وكذلك بسبب صعود الأحزاب السياسية المتطرفة (الفاشية من جانب، والشيوعية من جانب آخر) فقد وجد الكُتّاب أينما كانوا في العالم أن من الضروري إتّخاذ موقفٍ سياسي أزاء مايجري، وإنسحب هذا الأمر إلى ميدان الرواية. قادت التطورات السياسية إلى إجتراح الكثير من الأعمال العنفية، لذا ظنّ الكتّاب أن الأمر سيكون في غاية السخف فيما لو وظّفوا كلّ وقتهم في تجاربهم الجمالية العسيرة، وبدا التجريب الجمالي نوعاً من ترفٍ مستحيلٍ وغير مقبول في وقتٍ بات فيه الوجود الإنسانيّ ذاته مُهدّداً وسط أتون الجحيم العالمي المتّقد، وقد عنى هذا الأمر بالنسبة إلى الرواية الحديثة وبكلمات الروائي آلدوس هكسلي *Aldous Huxley* - : (إنّ ردة فعلٍ أخذت تتشكّل بعيداً عن الفلسفة الروائية السهلة الساعية نحو اللامعنى الشامل، وباتت تتّجه صوب الآيديولوجيات القاسية والمتوحشة التي تمجّد - بطريقة عمياء لاتمييز فيها - عبادة الوثنيات القومية والثورية) (٩).

أحد المؤشرات الجيدة على التغير الحاصل يمكن ملاحظته من خلال متابعة الإرتقاء المتنامي في روايات فيرجينيا وولف. ظلت فيرجينيا وولف واحدة من الكتّاب الحداثيين الرئيسيين بسبب الطريقة التي كشفتْ فيها عن (الحياة ذاتها) مستخدمةً (التفكيك البدهي) لتوجيه بؤرة إهتمامنا على (لحظات الوجود العادية). نشرت وولف عام ١٩٣١ رواية نرى فيها إستجابة لهدفها هذا وبأكثر الأشكال إقتراباً من الكمال: الأمواج *The Waves*، التي تعدُّ رواية وولف الأكثر

صعوبةً وتعقيداً، ويمكن حسبان هذه الرواية (وعياً) خالصاً - إذ ليس ثمة موضعٌ في الرواية لاتبدو فيه الشخصيات الروائية عقولاً خالصة، ولكنْ بعد أن نشرت وولف هذه الرواية مباشرةً تحوّلت نحو إشتغالات روائية مختلفة كليةً وبات تشعر مثل الآخرين بأن الرواية تتطلّب إلتزاماً بالمسؤولية الإجتماعية والسياسية، وبناءً على هذا الفهم راحت تكتب مادعتْه (الرواية المقالية *Essay – Novel*). تمثلت خطة وولف من وراء هذا النوع من الروايات بِـ (تناول كل شيئ: الجنس، التعليم، الحياة)، ووجدت وولف الأمر (ممتعاً إلى حدود لانهائية عندما تعاملت مع الحقائق الدافعة إلى التغيير وإمتلاك مواصفات عصية على العدّ)، ثم وجدتْ نفسها تقول (أشعر أغلب الوقت أن ثمة قاطرة تجرّني نحو الرؤيا، ولكنني أقاوم هذا الأمر) - أمرٌ غريب حقاً عندما تصرّح كاتبة بهذا الأمر وهي التي لطالما عملت على تعريف الرواية الحديثة وتشييد هياكلها العظيمة من خلال إنطباعاتها الرؤيوية [١٠]. رواية وولف المقالية المعنونة (*The Pargiters*) - التي لم تُنشرْ عندما كانت وولف لاتزال على قيد الحياة - كانت مختلفة تمام الإختلاف عن روايات وولف السابقة (لايبدو أمراً ممكناً أو ذا دلالة ترجمة مفردة *The Pargiters*، فهي تعني المتحدّرين من عوائل كان أفرادها يعملون في نوعٍ راقٍ ونادر من أنواع الديكور الداخلي لمنازل الأثرياء، وتلك مهنة قروسطية ذات تقاليد متجذرة ومحترمة، المترجمة). وصفت وولف في تلك الرواية الواقع الإجتماعي الدنيوي وركّزت بؤرتها السردية على تقديم الأمور بعباراتٍ مقالية الطابع تنطوي على حقائق تتبعها آراء الكاتبة بشأن تلك الحقائق. إن هذه النظرة الأكثر إيغالاً في الإهتمامات الاجتماعية - التأريخية صارت هي الرواية النموذجية السائدة لسنواتٍ عديدة لاحقة، وتزايد عدد الكُتّاب الذين يعتمدون الأسلوب المقالي في رواياتهم بل وصل الأمر لإعتماد نوعٍ من الواقعية

الوثائقية*Documentary Realism* كإستجابةٍ إلى الحسّ بأن الضرورات السياسية الجديدة تحتاج مقاربة رواية جديدة أكثر مباشرةً وتنطوي على تدخّل أكبر في المعضلات التي يغرق العالم وسط طوفانها.

حلّت الواقعية الإجتماعية إذن، ولكن هل يمكنها أن تتناغم مع أسبقيات الرواية الحديثة التي إحتاجت - مثلما رأينا في فصول سابقة - إلى توسيع الحدود حول المفهوم الذي بات معتاداً وصفُهُ بِـ (الواقع)؟ وإذا كان مطلوباً من روايات الواقعية الإجتماعية ببساطة أن تصف وتوثّق وتنتقد، فهل يمكنها أيضاً خلق حقائق جديدة تماشياً مع روح الرواية الحديثة؟ يقول البعض (لا): هي تؤكد التمايز الصارم واللافت للنظر بين النزعة الحداثية في الرواية والواقعية الروائية التي عادت بقوة للحضور في المشهد الروائي في ظل أجواء المناخ السياسي الذي ساد حقبة الثلاثينات من القرن العشرين.

هل الأفضل للرواية أن تمضي في كلا المساريْن؟ علمَ أفضل الكُتّاب أن رسالتهم الإجتماعية والسياسية ستلامس شغاف قلوب الناس وبطريقة مؤثرة للغاية إذا عملوا بإخلاص على فتح منافذ جديدة لرؤية الأشياء والشعور بها. ينبغي علينا في هذا الميدان، - ولأجل فهم كيفية تلازم الإهتمامات الجمالية والسياسية في الفن الروائي، ولأجل فهم أهمية هذا التلازم كذلك - الرجوع إلى أعمال الكاتب الذي يمثل أفضل تمثيل الذروة السياسية في رواية القرن العشرين - جورج أورويل *George Orwell*.

ظل أورويل ناقداً دائمياً للإنحيازات الجمالية في الرواية الحديثة، وبالنسبة إليه فإن التجريب الروائي بدا دوماً معضلة إشكالية في الرواية بما ينطوي عليه من إنسحاب عن الواقع، ونزعة تشكيكية متطرفة،

ولعب عبثي باللغة،،،، هذه الأمور كلها بدت لأورويل إنشغالاتٍ أنوية خالصة لاتحتكم إلى أية نزعة أخلاقياتية مثالية بل كانت محض تمظهر للإمتيازات التي يحوزها مَنْ يمتلك الثروة. كتب أورويل أن الدهشة بشأن مسببات هذا التوجه الروائي (لم تكن بعد كل هذا نابعة من كون أنّ الكُتّاب كانوا يكتبون في خضم حقبة زمنية مريحة وبطريقة إستثنائية، بل أن الحقب المريحة هي ذاتها الحقب التي يشيع فيها "اليأس الكوني ". الناس ذوو البطون الخاوية لايُظهِرون أي يأسٍ بشأن الكون بل هم لايفكّرون أدنى تفكيرٍ بالكون ذاته) [١١]، وبالرغم من ذلك فإن أورويل لم يرُقْ له المغالاةَ في الذهاب بالإتجاه الآخر بعد أن لاحظ – خلال حقبة الثلاثينات من القرن العشرين – أن الجوّ الثقافي بات مغالياً في التسييس إلى حدودٍ لم يعدْ معها ممكناً كتابة رواية جيدة، وراح الكُتّاب يوجّهون أفضل إهتماماتهم لكتابة أعمالٍ مجتمعية (سوسيولوجية) إلى جانب تأليف ونشر الكراسات ذات الخطاب المباشر، وهو الأمر الذي نجم عنه إضمحلال النثر التخييلي وإستحالته أرضاً قاحلة: (لم يحصل في المائة والخمسين سنة الماضية أن كان عقدٌ من السنوات قاحلاً في نثره التخييلي مثلما هو العقد الثلاثيني – فقد كان ثمة قصائد جيدة، وأعمال سوسيولوجية جيدة، وكراسات ممتازة، ولكن من الناحية العملية لم نشهد أية رواية ذات فائدة....... كانت حقبة الثلاثينات وقتاً للملصقات والشعارات والمراوغات....... ولم يكن ممكناً تصديق أن رواياتٍ جيدة يمكن كتابتها وسط جوٍّ مثل هذا...) [١٢]. **إن ماإعتقد أورويل بضرورته وملاءمته لكتابة رواية جيدة هو نوعٌ من الموقف الوسطي بين المسؤولية السياسية والحرية التخييلية، وهذا هو بالضبط مانشهده في رواياته (حديقة الحيوان *Animal Farm*) (١٩٤٥)، ورواية ١٩٨٤ التي نشرها عام ١٩٤٩: ففي هذين العمليْن وجد أورويل وسائل إبداعية للمجادلة بشأن المعضلات السياسية**

وبخاصة في إختيار نوع الرؤية القاتمة لمستقبل العالم (أي مايُعرفُ برواية العالم السفلي المشبَع مرارة وظلمة *Dystopia*).

في عالم أورويل المستقبلي الحافل بالظلمة ستحكم الشمولية *Totalitarianism* (وهي التهديد الخطير في حقبة الثلاثينات من القرن الماضي) قبضتها المهيمنة على العالم، وستعمل على ميْكنة *mechanize* كل جانب من جوانب الحياة، وستغدو أية حرية مستحيلة حتى حرية التفكير ذاته، واللغة ذاتها سيُعاد تشكيلها فيما يُدعى (الكلام الجديد *Newspeak*) لأجل إستبعاد أية إحتمالية للتفكير في مسالك جانبية غير مسيطرٍ عليها وبالكيفية التي يصفها أحد مبتدعي هذه اللغة:

..... هل تعلمُ أن (الكلام الجديد) هي اللغة الوحيدة في العالم التي تتناقص مفرداتها كل سنة؟... ألا ترى أن الهدف الأساسي من (الكلام الجديد) هو تضييق مدى الفكر؟ في نهاية الأمر سنجعل (جرائم الفكر *Thoughtcrime*) مستحيلة الحدوث بالمعنى الحرفيّ لِكلمة إستحالة – إذ لن يكون ثمة كلماتٌ أصلاً لإرتكاب تلك الجرائم..... الثورة ستغدو مكتملة عندما تكون لغة (الكلام الجديد) كاملة لايشوبها نقصانٌ ما...........................

حتى حقائق التأريخ تبدو هنا عرضة للمراجعة بقصد ضمان الإذعان الكامل للعقل الفردي، ولو أن أورويل عنى من وراء عِمله التصريح بأن هذه بعضٌ من إفرازات السياسة الشمولية لكان في مقدوره كتابة مقالةٍ أو رواية وثائقية، ولكن عمله عندئذ لم يكن ليتعدّى نصاً من نصوص (السوسيولوجيا القاحلة) التي مقتها أعظم المقت، وعلى العكس من ذلك إختار أورويل شكلاً تخييلياً للمحتوى الإنفعالي الذي يبتغيه من وراء نصّه لذا جاءت روايته متوافقة مع رواية (العالم السفلي المظلم) لأنها الشكل الروائي الوحيد الملائم

للوفاء بالإحتياجات السياسية والجمالية المتصارعة آنذاك. بالنسبة لرواية ١٩٨٤ فقد واصلت التقليد التجريبي في الرواية الحديثة ولكنْ بوسائل أخرى غير مباشرة. (الكلام الجديد) هي لغة تجريبية معاكسة تماماً لما إبتغت الرواية الحديثة تحقيقه، و(جريمة الفكر) هي إحتمالية سايكولوجية معاكسة تماماً لما إبتغت الرواية الحديثة إكتشافه، وقد تمكّن أورويل، وعلى نحوٍ لامع، من الجمع الدراماتيكي بين هذه المُتضادات وظفر بريادة هذه الموجة الإبتكارية في الرواية الحديثة.

(عالم جديد شجاع *Brave New World*) (١٩٣٢) للكاتب آلدوس هكسلي *Aldous Huxley*، على سبيل المثال، هو محاولة مبكرة لإنجاز ماأنجزه أورويل بعد خمس عشرة سنة لاحقة، وتمكن فيه هكسلي من الجمع بين النظرة التجريبية والمسؤولية الإجتماعية، ولكون العمل رواية من طراز روايات (العالم السفلي) فإن كتاب (عالم جديد شجاع) يُصوّر بطريقة درامية الأخطار الإجتماعية - لا بطريقة مباشرة بل عبر تخيّل عالمٍ بات تحت الهيمنة الكاملة لهذه القوى الخطيرة: المتطلبات العلميةُ للتنظيم الثقافي - الفاشية، والشيوعية، والمحاولات الشائعة كذلك في إنكلترا وأمريكا لهندسة السياسات التي تتحكم بالثروة - هذه كلها يتمّ عرضها في عمل هكسلي وهي في أكثر أشكالها تطرفاً: نظام يتمّ فيه إنتاج الكائنات البشرية بطريقة علمية كي يتم السيطرة عليهم بوسائل مجتمعية،،، وكما سيقول هكسلي لاحقاً فإن كتابه هذا يتمحور حول (قاموس التنظيم الشمولي الكامل) الذي تعمل فيه (التقنيات الحديثة على مركزة السلطة الاقتصادية والسياسية..... ونشوء مجتمعٍ مسيطرٍ عليه.... من قبل الشركات العملاقة والحكومات العملاقة) و(يحصل فيه منع الناس من إيلاء أي إهتمام لحقائق الحالة الإجتماعية والسياسية)

(١٣). تُعدُّ مشكلات (غسيل الدماغ) والبروباغاندا (الدعاية) هي المشكلات الأساسية الأعظم بالنسبة إلى هكسلي، لذا شعر أن من غير المناسب الإكتفاء بالحديث عن هذا (الكابوس) بطريقة مباشرة بل أراد لعمله أن يكون تحذيراً سياسياً ولكن من غير فعل الأمر بطريقة مباشرة عقيمة. إن الكلمة المفتاحية هنا هي (الفنّ): **إمتلاك سطوةٍ فنية على اللغة هي مايحتاجه العالم، وهذا هو ربما مايوفره عمل هكسلي من خلال تقديم تحذيره السياسي في شكلٍ أدبي يتلبّس لبوساً جمالياً**(١٤).

بالنسبة إلى الكاتب الروائي الحداثي الذي يبتغي أن يكون كاتباً سياسياً مسؤولاً كذلك فإن خدعته البارعة تجلّت في إعتماد طريقةٍ ما لجعل الصوت الروائي الوثائقي مسروداً بطريقة فنية – طريقة ما لجعل الواقعية أسلوباً تحولياً ينطوي على رؤية مغايرة، وعندها فحسب لن يمكن للسياسة إختزال الرواية إلى فعالية وعظية، كما يمكن للفن حينها أن يرتقي بذات الوقت الذي تطورُ فيه الرواية أفكارها، وهكذا يمكن لهذا (الديالكتيك) أن يمضي في إثراء الحياة والفن معاً. أحد الكُتّاب الذين نجحوا في النهوض بعبء هذه الخدعة البارعة هو كريستوفر إيشروود *Christopher Isherwood* الذي كان في وضعٍ مناسب للتعامل مع المعضلات السياسية لحقبة الثلاثينات (في القرن العشرين): فقد قضى سنوات تلك الحقبة في برلين وهو يراقب صعود هتلر الحثيث نحو مركز السلطة المطلقة، كما عاين العنف الذي إقترن بالحرب العالمية الثانية، وقد وصف إيشروود كل تلك التطورات السياسية المأزومة في رواياته من وجهة نظر وثائقية خاصة به، وفي روايتيْه (السيد نوريس يغير وجهة سفره *Mr. Norris Changes Trains*) (١٩٣٥)، و(وداعاً برلين *Goodbye To Berlin*) (١٩٣٩) يدعو السارد نفسه أول الأمر (كاميرا*Camera*) وهو الأمر الذي

يشير إلى واقعية مباشرة، ولكن الكاميرا- كما هو معروف - تختص دوماً بالحيوات الشخصية: (أنا كاميرايبقى مغلاقها *shutter* مفتوحاً دوماً،، أتلقى ردود فعل الآخرين، أسجل الحوادث، ولا أفكر. إن تسجيل اللحظات التي يحلق فيها رجلٌ ذقنه من خلال النافذة المقابلة المفتوحة، وكذلك المرأة وهي مرتدية لباس الكيمونو وتغسل شعرها - لابد في يوم ما لكلّ هذه المشاهد أن تُعالج وتُطبَع وتُثبّت). من المؤكد أن ساردَ إيشروود يرى نشوء الفاشية في أوربا مثلما تفعل أية كاميراحقيقية: بوضوح ولكن من وجهة نظر شخصٍ ما وفي الوقت ذاته بذات الطريقة الغريبة التي تمثل بها الصور الواقعَ ولكنها في نهاية الأمر موضوعٌ إختاره (أحدهم) والناتج سيكون حتماً تركيباً جديداً مدهشاً،،،،،، ويحصل أمرٌ شبيه بهذا في الرواية الحديثة التي هي تركيبٌ من الإهتمامات الشخصية والسياسية.

إن المسألة الرئيسية في هذا الموضع هي أن الروايات السياسية الجديدة لحقبة الثلاثينات (من القرن العشرين) لم تكن ببساطة منغمسة في النزعة الواقعية الخالصة، وإذا كان كُتّابُها إتخذوا وجهة نظر سردية وثائقية فقد فعلوا هذا الأمر بعد أن وضعوا في حسبانهم إستبصارات عقود عدّة سابقة بشأن مسألة "الموضوعية"، وقد عرف هؤلاء الكُتّاب منذ البدء أن عليهم إعادة صناعة الواقعية الإجتماعية - جعلها أكثر تكثيفاً ومغايرةً في تركيز بؤرتها وذلك بقصد جعل الرواية آنذاك تبدو حقيقية أكثر للقرّاء. إن هذه المقاربة الروائية تميّز واحدةً من أكثر أعمال القرن العشرين إنتماءً لتيار الواقعية الإجتماعية: (عناقيد الغضب *The Grapes of Wrath*) (١٩٣٩) للكاتب جون شتاينبك *John Steinbeck*. تحكي الرواية عن الأوضاع الكارثية التي وجد المزارعون الأمريكيون أنفسهم في أتونها خلال سنوات الكساد العظيم، لذا

توجب على الكثير منهم - وهم في حومة يأسهم القاتل - الهجرة إلى حيث يتوفر العمل والطعام. شتاينبك ذاته ذاق مرارة السوء الذي شاع خلال تلك السنوات بعد أن عاش وعمل بين أوساط هؤلاء العمال المهاجرين بقصد معايشتهم والخروج بصورة أوضح عن الأوضاع تعينه في كتابة روايته وربما هذا الأمر هو ماجعل بعض القراء يشعرون أن عمل شتاينبك لم يكن رواية بقدر ماهو (بروباغاندا) صريحة، ولكنْ برغم هذا فإن كتاب شتاينبك لايرمي إلى تسجيل الإعتراض على الحياة البائسة التي بات يحياها هؤلاء المزارعون المهاجرون وبتفاصيل واقعية كاملة بل هو يعيد تشكيل الواقعية ذاتها بمقاربتها مع موضوعة أخرى مختلفة تماماً من الناحية الشكلية: اللغة والمعنى الكامنان في النصوص الإنجيلية. إن الواقعية الإجتماعية التي يعتمدها شتاينبك في روايته توظّف أفضلَ توظيفٍ وأكملهُ الفجوة المفعمة بالسخرية الحداثية بين إمكانية نيل الخلاصِ وواقعِ القذارة السياسية السائدة، ومع أن (عناقيد الغضب) تبدو عملاً متلفعاً بواقعية مباشرة فإن شتاينبك - حاله في هذا حال إيشروود - يتقنّع بقناعٍ حداثيّ ويُبدي إهتماماتٍ حداثية فيما يختصّ بالحفاظ على السياقاتِ الجمالية في الرواية.

مضى التجريب الروائي، بطريقة ما، في مهمته بالرغم من أن الرواية أضحت منغمسة في الإشتغالات السياسية أكثر فأكثر في السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، أو ربّما يمكن القول بصورة أدق أن التجريب الروائي لم يشهد أي تراجعٍ في تلك السنوات. أوضح الروائيون الحداثيون الأوائل أن (الواقعَ) يعتمد كليةً على طريقة رؤية المرء له، لذا فإن التوصيفات الرامية لِـ (تفكيك الحس البدهي بالإشياء) كانت تبغي إقتناص إنتباه الناس والإستحواذ عليه وتغيير الطريقة التي يفكرون بها في الوقت ذاته: بدا النظر إلى

النزعة التشكيكية بشأن (التقدم المضطرد) نوعاً من الحكمة في الحقب الحديثة، ومنذ ذلك الحين لم يعُد بمقدور الروائيين الكتابة عمّا يوصَفُ (طريقة واقعية) حتى لو شاؤوا التعبير المباشر عن الظروف الاجتماعية والسياسية السيئة وخلق حجج حيوية تصف هذا الطور المظلم من التأريخ، وتيقّن هؤلاء الكُتّاب أن (الواقعية) لم تكن تلك الموضوعة اليسيرة المقتصرة على الحكي عمّا يراه المرء وحسب.

إتخذ بعض الكُتّاب في حقبة الثلاثينات (من القرن العشرين) موقفاً مختلفاً عن السابق: فقد رأوا أن الطريقة المثلى في التعامل بإبداع مع الحقائق المظلمة في الحياة يكمن في الإزدراء القاسي لها – الإستفادة من الطريقة التي يمكن بها للمحاكاة الساخرة الشريرة أن تكون شكلاً واقعياً وتخيلياً معاً. إيفلين وو *Evelyn Waugh* كان أستاذاً في هذا اللون الروائي ويتشارك في رواياته الكثير من السمات الحداثية مع كُتّاب حداثيين آخرين ولكنه يمتلك توجهاً مختلفاً أزاء الفرص المتاحة التي جاءت بها الحداثة. في روايته (حفنة غبار *A Handful of Dust*) (١٩٣٤) يبدو التشظي سمة طاغية مثلما هي السمات الحداثية الأخرى التي تسِم شخصيات الرواية ووجهات نظرهم، والسياق الحاكم في الرواية هو تفكيك الحس البديهي بالحياة اللندنية وليس ثمة أدنى شكّ في أن تشكيكية (فورد) و(فوكنر) بادية بغاية الوضوح والقوة، ولكنْ يوجد أمرٌ ما في هذه الرواية يميّزها بوضوح عن الروايات الحداثية الأخرى: **في الوقت الذي تعمل فيه تشكيكية (فورد) و(فوكنر) بإتجاه التطلع صوب آمالٍ علوية أكثر رقياً بشان الإنسانية فإن النزعة الإنسانية في روايات (وو) تترك في القارئ إحساساً ساحقاً بإثم الإنسانية الذي فاق كل حدودٍ متصورة.** يستمد (وو) عنوان روايته من (الأرض الخراب *Waste Land*) (١٩٢٢) للشاعر تي. إس. إليوت، إذ يرى (وو) في الأرض الخراب معادلاً للحياة الحديثة التي تم فيها تسخيف

القيم وجعلها رخيصة تافهة حيث يمكن للطفل أن يموت بسبب فقدانه لرعاية أمه الحانية، وحيث فكرة الزواج والتقاليد المحترمة غدت بلا معنى، وحيث الأثرياء ماعادوا يشعرون بأية مسؤولية أخلاقياتية أو إجتماعية تجاه الفقراء. بالنسبة إلى (وو)، وعلى الصعيد الروائي، فإن هذه الصور الملازمة للحياة الحديثة ليست أكثر من سخافاتٍ باعثة على سخرية فكاهية (كوميدية)، وأن عرض هذه الصور مثلما هي في واقعها الحقيقي هي مسألة (هزء ساخر) بالحالة في نهاية الأمر عوضاً عن كونها تنطوي على أي (إستقصاء روائي للواقع)، وليس ثمة ماهو أفضل، ربما، من الرواية الحديثة لعرض الواقع الأكثر سوءً والقادر على تفكيك الرواية وجعلها تستحيل كوميديا طافحة بالمرارة (و ربما بالرعب)، وكل هذا من أجل فسح المجال ثانيةً للعودة إلى القيم التقليدية. أبان (وو) عن أهدافه من الفن الروائي في سياق إنتقاده للكتابة الحديثة وكذلك في سياق دعوته لإعادة تأسيس نظام الأخلاقيات بعدما أطاحت الرواية الحديثة بالقيم الأخلاقية التقليدية بعيداً عن الفضاء الروائي:

..... فَشَلُ الروائيين الحداثيين من عهد جيمس جويس – وبضمنهم جويس ذاته – هو أحد أوجه إعتمادهم على المفترضات المسبقة والإرتكان إلى الإفراط المُغالى به... هم يحاولون عرض العقل البشري والروح البشرية بطريقة كلية حاسمة ولكنهم قبل ذلك يتناسون السمة المحدّدة لكل منهما – كونهما خليقة من صنع الله ويعملان لهدف محدد مسبقاً، لذا فإن كتبي المستقبلية ستضمّ شيئَيْن يجعلانها غير شائعة بين عامة القراء: إنشغالٌ مهووس بالأسلوب، ومحاولةٌ لعرض الإنسان بطريقةٍ أكثر كمالاً وهو مايعني بالنسبة لي أمراً واحداً فحسب – الإنسان في سياق علاقته مع الله [١٥]..............................

....

إن إحساس (وو) بالمسؤولية مختلف غاية الإختلاف عن إحساس مُعاصريه، ولكنه هو ذاته من دفع مُعاصريه إلى تبنّي إلتزاماتٍ سياسية أكثر وضوحاً، كما أن هذا الإحساس - بالنسبة إلى وو - ردة فعلٍ دينية الطابع بالضد من الإفراط الحداثي السائد.

ماالذي آلتْ إليه، بعد كل هذا، الرواية الحديثة سواء الساخرة أو الغارقة في العوالم السفلية المظلمة أو تلك التي توسّلت حلولاً توفيقية بين الجماليات والسياسة؟ ثمة، ربما، وجهتا نظرٍ في هذا الميدان – طريقتان لرؤية إمكانية بقاء الرواية الحديثة وإرتقائها في السنوات اللاحقة الأقل إصغاءً للجماليات الروائية والأكثر إنغماساً في الدهاليز السياسية أثناء الحقبة الثلاثينية من القرن العشرين ومابعدها: وجهة النظر الأولى ترى أن الإستمرارية الحداثية تواصلت وإرتقت في شبه عملية تصحيح ذاتي بعد أن نأت الرواية الحديثة بنفسها أكثر عن الواقع وباتت أكثر تمركزاً أنوياً على الإشتغالات الجمالية الخالصة وأكثر نزوعاً مثالياً، كما هذّبت الرواية الحديثة – بحسب ذات وجهة النظر هذه – فيوضها الجمالية وجعلتها أكثر تشذيباً ومقدرةً على النهوض بمسؤولية إجتماعية أفضل من سابقاتها. أما وجهة النظر الثانية فترى الفشل والإحتضار أمراً محسوماً في مستقبل الرواية الحديثة بسبب المتغيرات التأريخية الحاسمة، كما ترى في نأي الرواية الحديثة عن الواقع وإنشغالها الجمالي المبالغ فيه ونزوعها المثالي علاماتٍ على كونها ماعادت ذات قيمة او فائدة ترتجى في عالم اليوم.

ينبغي علينا في خاتمة المطاف الإنتباه إلى حقيقة أنّ بعضاً من أكثر التجارب الحداثية تطرفاً في ميدان الرواية حصلت أثناء أو في أعقاب العقد الثلاثيني (من القرن العشرين) الحافل بالفعاليات المضادة للحداثة الروائية. كتب جيمس جويس في تلك السنوات ذاتها رواية (يقظة فينيغان *Finnegan"s Wake*) (١٩٣٠) التي قادت قاطرة السرد القائم على (تيار الوعي) إلى تخوم غير مسبوقة حيث يتم إلغاء العا لم الخارجي

كله والإستعاضة عنه بحلم ليلةٍ واحدة خليقة بإختزال التأريخ كله فيما يشبه عملية تخييلٍ أسطوري، وفي عام ١٩٣٦ نشرت الكاتبة ديجونا بارنس *Djuna Barnes* روايتها الموسومة (الغابة الليلية *Nightwood*) كرّستْها كلياً لموضوعة التمركز الأنوي الجنسي والسايكولوجي، أما رواية (ميرفي *Murphy*) (١٩٣٨) للكاتب صامويل بيكيت فهي تقترح أن أكثر أشكال الواقع أهمية هي تلك التي يكتشفها المرء عندما يكون طافياً مُحلقاً بعيداً عن إنشغالات العالم الحقيقي. تبستمر الروح التجريبية الحداثية في كل هذه الأعمال رغم أن الحس الحداثي فيها يمضي أبعد من حدود النزعة الحداثية السابقة، وربما إبتغت هذه التجارب الحداثية الأخيرة التطلع قدماً نحو اللحظة الفارقة - تلك اللحظة التي سيمكن فيها تجديد الرواية الحديثة وضخ طاقة تجريبية مابعد حداثية جديدة في أوصالها.

Notes

CHAPTER 5: REGARDING THE REAL WORLD:POLITICS

1. *George Orwell, "Inside the whale" (1940), in A Collection of Essays by George Orwell (New York: Doubleday, 1954), p. 234.*

2. *John Ruskin, Lectures on Art (1870), in The Works of John Ruskin, vol. XX, eds E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London: George Allen, 1905), p. 43.*

3. *Edward Said, Culture and Imperialism (New York: Vintage, 1993), p. 189.*

4. *Virginia Woolf, "The leaning tower" (1940), in The Moment and Other Essays (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948), p. 138.*

5. *Angela Carter, "D. H. Lawrence, scholarship boy," in Shaking a Leg: Collected Writings (New York: Penguin, 1998), p. 53.*

6. *Dorothy Richardson, "Foreword," in Pilgrimage I (Urbana: University of Illinois Press, 1979), p. 10.*

7. Houston Baker, Modernism and the Harlem Renaissance (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. xiii–xiv.

8. Zora Neale Hurston, "Characteristics of Negro expression" (1934), in The Gender of Modernism: A Critical Anthology, ed. Bonnie Kime Scott (Bloom-ington: Indiana University Press, 1990), pp. 175–87.

9. Aldous Huxley, Ends and Means (New York: Harper and Brothers, 1937), p. 317.

10. Virginia Woolf, Wednesday November 2 1932, in The Diary of Virginia Woolf, eds Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, vol. 4 (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), p. 129.

11. Orwell, "Inside the whale," p. 235.

12. Ibid., p. 246.

13. Aldous Huxley, Brave New World Revisited (New York: Harper and Row, 1965), pp. 2, 29, 15.

14. Ibid., p. 85.

15. Evelyn Waugh, "Fan-fare" (1946), in The Essays, Articles, and Reviews of Evelyn Waugh, ed. Donat Gallagher (Boston: Little, Brown, 1983), p. 302.

الفصل السادس

مساءلة الحداثة: مُراجعات منتصف القرن

لو أن السياسة والسخريات التهكمية الخاصة بعقد الثلاثينات (من القرن العشرين) لم تكن كافية لتشويه سمعة التجريب الحديث فإن حوادث الحرب العالمية الثانية فعلت ذلك. عملت الحرب العالمية الأولى، من قبل، الكثير لجعل الحضارة تبدو كذبة كبيرة، ولكن برغم ذلك حافظ الكتّاب على أيمانهم بالثقافة إلى حد يكفي للمضي في قناعتهم بأن الفن يمكن أن يخلق أعمالاً تعوّض الخسارات التي لحقت بالبشرية، ولكن لم يكن ثمّة إمكانية لإستمرارية تلك القناعة عقب الحرب العالمية الثانية بعد أن جعلت الأعمال الوحشية الفن يبدو كتعويضٍ أخرق لايعتدُّ به، ومضى الأمر أحياناً أبعد من ذلك عندما ساد إعتقادٌ بأن الفن ليس كذبة فحسب، بل كذبة خطيرة كذلك: نوعٌ شرير من نزعة مثالية سوّغت الأعمال البربرية للحرب. هل كانت المثاليات الجمالية للفن متواطئة مع (صنّاع الحروب)؟. تُعزى العبارة الأكثر شهرة - والتي نتجت عن هذا التساؤل - إلى إدّعاء ثيودور أدورنو *Theodor Adorno* بأن (كتابة الشعر بعد أوشفتز *Auschwitz* عمل بربري) [1] (أوشفتز: معسكر إعتقال وإبادة أقامته قوات الإحتلال النازي في بولندا خلال الحرب العالمية الثانية، ويعدُّ من أكبر تلك المعسكرات وأكثرها صيتاً سيئاً حيث شهد إعدام ملايين الأشخاص وبات رمزاً للهولوكوست *Holocaust* - الإبادة الجماعية - النازيّ، المترجمة)، وبالنسبة لهؤلاء الذين يتفقون مع هذا الرأي فقد بدا أمراً مهماً أن تحدّ الرواية من طموحاتها - في أقلّ تقدير - بحيث لاتعود إلى معاودة التطلع والأمل السابقين بأن أشكالها الجمالية المختلفة يمكن لها أن تُحدِث أيّ إختلافٍ حقيقي، ومضى الأمر أبعد

لطرح الثقة عن تلك الأشكال بسبب إرتباطها بالسلطة وعدم المحافظة على نقاوة دوافعها.

يعتقد البعض - وللأسباب أعلاه - أن الحرب العالمية الثانية وضعت نهاية للرواية الحديثة. ألم تبرهن الرواية، مرة واحدة وإلى اليوم، بأن أشكالها التجريبية لاتستحق تكاليف أعبائها، وأن الفن الروائي لايمكنه التخلي عن مسؤولياته تجاه الحياة الاجتماعية من خلال محاكمة نقدية واضحة وكاملة؟ ألم تبرهن الرواية الحديثة أن إنزواءها النسبي بعيداً وإنقلابها تجاه الفضاءات الداخلية للأفراد إنطوى على تخاذلٍ إنهزامي وإنكفاء عن الواقع؟ ألم تشوّه الرواية الحديثة سمعة القناعة الراسخة بأن الرواية خليقة وقادرة بالإتيان بأي شكل جديد لأية وظيفةٍ مسندةٍ لها بعدما صار واضحاً أن أهوال الحرب العالمية الثانية كانت أبعد من حدود قدرة الرواية على تناولها؟ ألم تبرهن الرواية أن الفن الروائي لاينبغي له تهذيب الفوضى الضاربة أو حتى التظاهر بشيوع النظام في الحياة؟

كانت تلك بعضاً من الأسئلة المُثارة، وقد شكّلت بكل تأكيد تحدياً لايمكن تذليله أمام الدفقة الروائية الحداثية - هذا إذا لم نقل أنها ألقت بظلالٍ من الشك القاتم حول جدوى الفن الروائي بكامله، وهنا حلّت اللحظة المناسبة للتوقف قليلاً ومساءلة الرواية الحديثة، إذ من الواضح أن الرواية الحديثة لم تطوّر وسائلها الضرورية واللازمة للحصول على إستجابةٍ مقنعة وكاملة تجاه الحداثة. ماالذي كانت تعوزه الرواية الحديثة إذن؟ وكيف يمكن لها أن تتغير بحيث تكون أكثر إقناعاً للكتّاب والقرّاء المستقبليين؟

تطلّع الكُتّاب الحداثيون دوماً صوب نوعٍ من النزعة الروائية

المباشرة *immediacy* – جعل الرواية قادرة بالكامل على عرض الأشياء أمامنا عوضاً عن الإكتفاء بمحض الحكي عنها،،، وبإختصار كانوا يبتغون محاكاة كاملة للواقع. سعى كلّ من جويس، وولف، وآخرين نحو تكثيف أعظم وتعزيز اللغة – على نحوٍ طبيعي للغاية – بين القرّاء والواقع، وإعتمدت الرواية الحديثة، وإلى حد كبير، على الايمان بقدرة الرواية (على جعلك ترى) بحسب كلمات جوزيف كونراد *Joseph Conrad*. ولكن هل في قدرة الرواية فعل ذلك؟ هل يمكنها حقاً تجاوز الوسيط اللغوي ونقل الواقع إلى القرّاء مباشرة؟ بدت الرواية الحديثة أكثر فأكثر غير قادرةٍ على النهوض بهذه الطموحات، كما بدا الأمل في المحاكاة الكاملة محض تطلّعٍ ينطوي على سذاجة بالغة: حتى لو تمكنت الرواية الحديثة من عرضٍ الأمور بكثافةٍ أعظم فإن ذلك العرض لايمكن أن يرقى إلى مرتبة المباشرة الكاملة، وتسيّدت المشهد الروائي أكثر فاكثر توجهاتٌ يمكن التعبير عنها أفضل تعبيرٍ بإستخدام عبارة مارلو – سارد كونراد – في رواية قلب الظلام *Heart of Darkness* عندما يلامس حكيه القصصي تخوم الفشل. تذكروا أن كونراد عبّر عن رغبته في (جعلك ترى)، ولكن مارلو يتساءل هنا:

..... هل ترى القصة؟ هل ترى أيّ شيء؟ يبدو الأمر لي كما لو كنتُ أخبركَ بحلمٍ – باذلاً محاولة عظيمة، لأنْ ليس ثمة شيئٌ يختصّ بحلم يمكنه نقل الإحساسَ بالحلم..... لا، ذاك أمرٌ محال.... إن من المُحال نقل الإحساس بالحياة في أي عصرٍ وفيما يختص بوجود أي فرد... وذاك هو مايشكّلُ حقيقته،،، معناه،،، وماهيته المتغلغلة المتقنة والحاذقة. ذاك مُحالٌ... نحن نعيش، كما نحلم – وحيدين.................................

طمح كونراد، حاله في ذلك حال الكثيرين من الروائيين الحداثيين، في أن تكون الرواية مباشرة بالكامل، وأن تضمّ الناس معاً في حالة من

(التضامن)، ولكن مارلو يعبّر بوضوح عمّا أدركه هؤلاء الكُتّاب في خاتمة الأمر: **الرواية لايمكنها أن تحاكي الواقع بصورة مباشرة، وأن الأمل في ضمّ البشر تحت لوائها - وبناءً على الأسس المشكّلة لها - ماهو إلا سراب محض.** لكن هذا لايعني، مع ذلك، أن على الرواية الحديثة أن تبطِل محاولاتها بشأن قدرتها على محاكاة الواقع بصورة مباشرة. إن مايعنيه الأمر هو أن الرواية الحديثة، وفي خضم إندفاعتها الإرتقائية، ينبغي لها أن تجمع المحاكاة الأفضل مع الإلتزام الأفضل بـ (الإشكاليات الخاصة باللغة) - أي الطرق التي تقف بها اللغة في وجه إعتماد الرواية على المحاكاة المباشرة، ومثلما إنغمست الرواية الحديثة في (مساءلة الواقع) فينبغي لها أيضاً مساءلة اللغة ذاتها. أبانت الرواية الحديثة أن الواقع موضوعة أكثر تعقيداً وإشكالية بكثير ممّا بدت عليه في الأنماط الكتابية السابقة، أما اليوم فإذا أرادت الرواية الحديثة أن تكون رواية مستقبلية بحقّ فينبغي عليها أن تُساءل الأحايين التي كانت فيها اللغة مشكلة في ذاتها وليست حلاً لمعضلاتٍ أخرى مطروحة فحسب.

تطلّع الروائيون الحداثيون إلى طيفٍ كامل من المنظورات، وكما رأينا من قبل فقد سعى هؤلاء الكُتّاب إلى توسيع جمهور أنصار الرواية ووجهات نظرها، والى توسيع مُدركات الناس التي لم تضمّنها الروايات السابقة في موضوعاتها. ولكن كم نجحت الرواية الحديثة في مسعاها التضميني هذا؟ هل كان مدى منظوراتها واسعاً بما يكفي حقّاً؟ يرى البعض أن الرواية الحديثة لم تنجح تماماً في مسعاها هذا وباتوا يرون في المعالجات الروائية الحديثة للطبقات الأخرى، والأجناس الأخرى، والثقافات الأخرى (المقصود بالأخرى غير تلك التي تعاملت معها الروايات السابقة لحقبة الرواية الحديثة، المترجمة) إنعداماً للتنوع المطلوب في المنظورات وشيوعاً لرؤية متخمة بالحس

البدائي *Primitivism*: ما أبانت عنه تلك الأعمال الروائية لم يكن يختص بالحيوات والعقول الأصيلة لأناسٍ لم يعتد عليهم الكتّاب بل نُظِر إليهم وكأنهم أناسٌ غرائبيون خارجون عن السياقات المعتادة *Exotics* - أي ناس تعمّد الكُتّاب الكتابة عن أحوالهم الباعثة على الغرابة لاعن تلك التي تشي بأحوالٍ طبيعية إعتيادية ومعقولة (بالنسبة للقرّاء الغربيين). في كتابها) المضيّ في إتجاه توكيد البدائي *Going Primitive*) تصف الكاتبة ماريانا تورغوفنيك *Marianna Torgovnick* هذا التوجّه نحو رسم صورة غرائبية *exoticize* بالطريقة ذاتها التي يعتمدها الفنانون المحدثون عندما يتحدثون عن (الآخرين) بطريقة مضللة ومخادعة: (هؤلاء الآخرون يبدون موجودين لنا عبر سلسلةٍ مخيفة من الثنائيات: يبدون أحياناً لنا كائناتٍ رقيقة متناغمة مع الطبيعة، فردوسية، مثالية،،،، أو أحياناً أخرى كائناتٍ عنفية، في حاجة إلى ضبط وسيطرة. ماالذي ينبغي علينا أن نتماهى معه أو نخشاه على نحوٍ تبادلي: المتوحشون النبلاء أم أكَلَةُ لحوم البشر؟) (٢). على سبيل المثال، عندما يُنهي جويس روايته (يوليسيس) وهو يجولُ داخل وعي موللي بلووم *Molly Bloom*، هل نحصل على رؤية لما يدور داخل عقل أنثى ، أم نحصل على فنتازيا طبيعية؟ وعندما يرسم فوكنر صورة إمرأة سوداء داخل روايته (الصخب والعنف)، هل المرأة حقيقية ام هي محض شخصية كاريكاتيرية نبيلة؟ ولماذا ليس ثمة من ناسٍ فقراء في كل روايات فيرجينيا وولف بإستثناء بعض الماهيات البشرية المثالية الغامضة التي تكتفي بملامسة حافات الواقع؟ إن أسئلةً مثل هذه تحث دوماً على التفكير حول أيّ المنظورات الروائية كان يمكنها دفع الرواية الحديثة إلى آفاق أبعد مما وصلتها بكثير.

ثمة أمرٌ أسوأ ممّا ذكرنا: بدت الرواية الحديثة وكأنها تبعد القدرات

الروائية عن لعب وظيفتها الاجتماعية المؤثرة: فقد حاول الروائيون الحداثيون الخوض عميقاً في موضوعة الوعي البشري، وغدوا أكثر إيغالاً في النزعة الذاتية أكثر من قبل، وبالنسبة لبعض النقّاد مضى هؤلاء الكتّاب بعيداً في سحب الرواية من العالم الحقيقي بعد أن إنكفأوا إلى عوالمهم الداخلية المكتفية بذاتها، وهذا ماجعل الحيوات الاجتماعية تنحلّ إلى شظايا وأحجياتٍ غامضة تختص بفضاء (الوعي البشريّ) وتدور في مداراته فحسب. ألا تعني كل هذه الأمور أن الرواية أصبحت أقل قدرة على عكس الواقع الاجتماعي؟ ألا يعني هذا أن الرواية توقفت عن خدمة أي غرضٍ إجتماعي رئيسي؟ يميل جورج لوكاش *George Lucas*، الفيلسوف والناقد الماركسي، إلى تأكيد صحة هذه القناعة ويجادل في كتاباته المعارِضة للحداثة أن ميل الرواية الحديثة نحو تأكيد (الوعي) والدوران في مداراته كان تخاذلاً وإنهزاماً وتملّصاً من مسؤوليتها المجتمعية من جهة، وخطراً حقيقياً على الثقافة الجمعية العامة من جهة أخرى. يرى لوكاش (نفياً للتأريخ) في الكتابة الحديثة، وأنّ كتّاباً – مثل جويس – أفرطوا كثيراً في عرض الأفراد (ككائناتٍ مقيدة بقسوة داخل حدود تجاربها الشخصية)،، تائهين في واقع ستاتيكي (سكوني)، ومفتقدين لأي حس بِـ (القدرة الحاسمة للإنسانية). إن (الإستسلام للنزعة الذاتية الخالصة) و(إنحلال الشخصية وذوبانها) و(إنحلال العالم الخارجي): هذه السمات الأساسية المميزة للرواية الحديثة هي – بالنسبة إلى لوكاش – ميزات كذوبة وخطيرة، وفوق هذا هي سماتٌ لأيديولوجيا سيئة عوضاً عن كونها خياراتٍ جمالية أصيلة[٣].

بالنسبة إلى لوكاش وآخرين فإنّ على الرواية الحديثة أن تنسّق بين متطلباتها الجمالية الداخلية الجديدة مع الأشكال الجديدة للمسؤولية

المجتمعية، وأن على الرواية إيجاد وسائل جديدة لها لكي تكون (سياسية)، ولكن إيجاد مثل هذه الوسائل أمرٌ شاق للغاية: إذ كيف يمكن التوفيق بين تيارات الوعي المنسابة والجوانب الصلدة لأي إلتزام سياسي عند كتابة رواية جديدة؟ كيف يمكن جمع الذاتي مع الموضوعي إذا كانا – في النهاية – طريقتين متضادتيْن في فهم العالم وعرضه روائياً؟ هذه الأسئلة الحاسمة، وغيرها، تحتاج إجاباتٍ حاسمة إذا ماأريد للرواية الحديثة أن تجتاز عتبة التحديات التي فرضتها حداثة حقبة مابعد الحرب العالمية الثانية.

كان على الرواية الحديثة أن تصبح – ثانيةً – أكثر تجريبيةً مما كانت عليه: في تعاملها مع الزمان والمكان، على سبيل المثال، ربما كان على الرواية الحديثة أن تنجز أكثر مما أنجزت إذا ماكانت ترنو نحو تتبع التضاريس الجديدة للعالم المتشكل بعد الحرب. ثمة أماكن جديدة بدأت تحتل أماكنها على خارطة العالم، لذا إستوجب الأمر من الرواية الحديثة خلق طرقٍ جديدة في التعامل مع العلاقات بين الأمكنة. كانت تصورات جديدة عن التأريخ، وزيادات جديدة في السرعة آخذة في التشكّل، وربما كانت المشكلة الأساسية التي تواجه الرواية التجريبية أنها لم تكن تجريبية بالقدر الكافي للتعامل مع هذه التخليقات المستجدة.

كان ثمة تساؤلات أخرى عدة بشأن الفائدة المرتجاة من الرواية: هل توظف الرواية حقاً مايكفي من الإهتمام بالحداثة التقنية التي بدا أنها واحدة من العوامل الرئيسية التي ساهمت في تحديث الرواية ذاتها؟. ألم تكن الرواية حصرية ونخبوية ومقتصرة على طبقات محددة من الناس؟

ساهمت الطائرات والمصانع الجديدة والأفلام السينمائية في بعث الإلهام لأنماط إدراكية جديدة في الرواية الحديثة، ولكن من العدل القول أن الرواية كانت قد بدأت تواً في إبداء إستجابة معقولة تجاه التحديات التي جاءت بها التقنية الحديثة بعد أن كانت - ولوقت طويل - أشاحت بوجهها عن المعضلات المجتمعية الإشكالية التي حلت مع التقنية الحديثة، أو - في الأقلّ - أتخذت موقفاً دفاعياً صلباً مضاداً للتقنية الحديثة. إن مثل هذا الموقف ربما كان عليه دوماً أن يكون جزءً من وظيفة الرواية في مقاومة ورفض التطورات التقنية بقصد توكيد القيم الإنسانية في مقابل سيادة القيم الميكانيكية، ولكن الجزء الأفضل في الإستجابة الروائية، كما شعر البعض، كان ينبغي أن يكون أكثر قدرة في التعامل مع التقنية الحديثة: أن تمتلك الرواية القدرة على التعامل مع الاشكال الجديدة التي خلقتها الرواية وهو الأمر الذي لم تكن الرواية الحديثة قد أنجزته بعدُ، وكان واضحاً أن الرواية إذا ماإبتغت أن تكون حديثة بالكامل لكان واجباً عليها في المستقبل أن تبتكر أشكالاً أكثر إنغماساً وفعالية وقدرة على التعامل مع العصريْن: الآلي والرقمي.

كان على الرواية أيضاً أن تنتبه إلى - وتنفتح أكثر على - الأنماط (الدنيا *lower*) من الثقافة: فبسبب زهوها الجمالي الفائق بدت الرواية الحديثة غير مكترثة بالفنون الشعبية الأقل إحتكاماً إلى المواصفات الجمالية، وكان واضحاً أيضاً أن الرواية الحديثة توجهت ببوصلتها دوماً نحو النخب الثقافية - نحو هؤلاء الذين نالوا تعليماً ممتازاً، أو الذين لهم قدرة ممتازة على التذوق الأدبي، أو ممّن لديهم تفضيلات وأسبقيات ذات نزوعٍ أرستقراطي. لم تكن الرواية الحديثة، من قبل، منغلقة على الجمالياتِ النخبوية بالطبع، فثمة الكثير من الروايات

(وبخاصة روايات لورنس، جويس، همنغواي، كاثر) إبتغت، وبطريقة كيفية، سحب الرواية من عليائها وجعلها تلامس الأرض الصلبة. (يوليسيس)، على سبيل المثال، ضمّت الكثير من الأغنيات والإعلانات السائدة في عصرها، جاعلة التجربة الجمالية معتمدةً على الطاقات التي تشيع في الثقافة الجمعية والإستهلاكية، وغطّى همنغواي، وبسعادة بالغة، مهرجانات قتال الثيران *Bullfight* وكتب مستخدماً الأساليب الهوليوودية السائدة، ولكن بالرغم من هذه الإستثناءات فقد رغب الكتّاب الحداثيون في العموم بعث شحناتٍ من التحضر والثقافة العالية بين الجمهور، وكان عليهم على الدوام أن يعانوا ممّا وصفه أورويل *Orwell* ذات يوم (قطع الجذور الرابطة مع الثقافة الشائعة في البلد) [٤]، وقلما إهتم هؤلاء الكتّاب بالروايات العادية، أو عرض أنماط الثقافة الشعبية السائدة، أو حاولوا تضمين كل الأنماط الثقافية في رواياتهم، وبدا هذا الأمر لبعض الناس رغبة مقصودة في الإبتعاد عن الناس ومشاكل حياتهم اليومية.

كما رأينا من قبل، فإن واحدة من الميزات المبكرة الأساسية التي وسمت الرواية الحديثة هي تغييب الحبكة: نُظِر إلى الحبكة الروائية على أنها كاذبة ومعيقة للإرتقاء الروائي، وسادت قناعة بأن الرواية الحديثة لايمكنها المضي في إستقصاء أغوار (الوعي) البشري وعرض الحياة العادية كما تحصل في حقيقتها إلا في غياب أيّ حبكاتٍ مصطنعة، ولكن مع الوقت بدت هذه المفترضات المسبقة مترفّعة وعائقاً هي ذاتها: ألا تخدم الحبكة، بعد كل شيء، غرضاً ثقافياً حيوياً؟ أليست أشكال الحبكات في الغالب هي الأمور الأكثر إثارةً – من الناحية الجمالية – في الرواية الحديثة؟ ألا يتوق الناس إلى الحبكة لأسباب جيدة عدّة أهمها هي الطرق التي توفرها الحبكة لمنح الحياة أشكالاً

لطالما سعى وراءها الروائيون الحداثيون ولكن بوسائل أخرى؟. لاحظ بعض السايكولوجيين ماكان يعرفه الكُتّاب الفكتوريون – هؤلاء الذين يُدّعى أنهم يصطنعون الحبكات إصطناعاً – : (التخييل السردي – بإختصار – هو الوسيلة الأساسية للفكر) [٥]، لذا فإن الرغبة في رؤية غياب الحبكة عن الرواية الحديثة تبدو مُبالِغة إلى حدود كبيرة للغاية، وربما يمكن جعل الحبكة تتراجع قليلاً – وإلى حدود محسوبة – من غير إجتراح أي تزييف أو غلق أية منافذ أمام السارد للإطلالة على الوعي، وهذا هو بالضبط الأمل الذي داعب مخيلة الكتّاب الذين إرتادوا ميدان الحرفة الروائية والذين حاولوا جعل أشكالها التجريبية أكثر مطاوعة ومرونة وقدرة على تناول الطيف الكامل للمعضلات والحاجات الحديثة.

هل سينجح هؤلاء الكتّاب في مسعاهم؟ على الرغم من أن الرواية الحديثة بدت غير قادرة على التعامل مع الحرب وتداعياتها، ولكن يبدو أنها تمكّنت – وبوسائل عدة – من النجاح في هذا المسعى الآن (أي مع بواكير القرن الحادي والعشرين، المترجمة). تواصلت، وبعناد، الدفقة الإبتكارية الروائية في وجه الحداثة، وأنتجت حقبةُ مابعد الحرب رواياتٍ مفعمة بالطاقة الحداثية وشبيهة بتلك التي ظهرت مع بواكير إزدهار الرواية الحديثة، ولكن إذا كان الأمر على هذا النحو، لأيّ مدىً إذن تمكنت الدفقة الحداثية جعل الرواية الحديثة تقف في وجه المُعيقات المناهضة لها؟ وإذا كانت هذه المعيقات تعني إعادة النظر والتفكير في الرواية الحديثة، فهل يكون من الصواب الحديث عن بقاء الرواية الحديثة أم أن هذه التغيرات التي طرأت عليها – بفعل المراجعات – خليقة بإنتاج شكلٍ أدبي جديد؟ وحتى لو أن الشكل الأدبي الجديد بدا كثير الشبه بالرواية الحديثة، فهل يكون من الصواب

أن نخلع صفة الحداثة عليه أم ينبغي علينا الإحتفاظ بذلك التوصيف للظاهرة التأريخية الخاصة التي إمتدّت للفترة ١٨٩٠ - ١٩٤٠؟

ربما سنشهد في المستقبل تخلياً طاغياً عن كلّ ماوسم الرواية الحديثة، وكان ثمة، على سبيل المثال، قناعة راسخة بين الكتّاب الذين كانوا يُدْعَون عام ١٩٥٤ (الحركة *The Movement*) بأن الرواية التجريبية كانت نوعاً أدبياً خطيراً وميتاً في الوقت ذاته، وعبّر روائيون مثل آيريس مردوخ *Iris Murdoch*، وكينغسلي آميس *Kingsley Amis* عن إحساسٍ جمعي شائع بضرورة العودة إلى شكلٍ أدبي أكثر وضوحاً ومباشرةً وعملية عما كان عليه من قبلُ وذلك بغية الحفاظ على صحة جيدة للرواية من جهة، ولأجل دعم الإنغماس الروائي في الموضوعات الإجتماعية والسياسية والثقافية من جهة أخرى، وبدت الدفقة الحداثية لهؤلاء الكُتّاب، ولآخرين غيرهم، عديمة الهدف بسبب الطريقة التي شجّعت بها الناس على إضاعة حيواتهم الثمينة في إستكشافاتٍ مجهدة لعوالمهم الداخلية والتخلي عن مسؤولياتهم الإجتماعية الأكبر، وشعر هؤلاء الكُتّاب أن السمة التجريبية للرواية الحديثة تسبّبت في حيازة الهدف الأكثر أهمية: مساعدة الناس، وبطريقة جديّة معقولة، على تناول الحيثيات التي تنشأ عن واقعيات الحياة الحديثة.

بالنسبة إلى كُتّابٍ آخرين، فإن الواقع، أيضاً، هو ماكان ينبغي الإلتفات إليه من جانب الرواية الحديثة لا بسبب المسوّغات التي ساقها كلّ من (مردوخ) و(آميس) بل لسببٍ آخر وحيد وبسيط للغاية: إن الواقع ذاته قد إستحال مصدراً لايُبارى لإجتراح الإبداع الروائي. أشار فيليب روث *Philip Roth* لهذا السعي عام ١٩٦١ في مقالته المؤثرة التي تحدث فيها عن حالة الرواية الأمريكية في حقبة مابعد الحرب، وأشّر روث بتخصيصٍ صارم أن الحياة الأمريكية باتت

تنطوي على مايكفي ويزيد من المادة الباعثة على التساؤل والإستقصاء وبما يكفي لجعل الكاتب الروائي مشغولاً إلى الأبد: (كاتب الرواية الأمريكي في منتصف القرن العشرين حاول جاهداً وضع يديه على الواقع الأمريكي مُبتغياً وصفه وفهمه وبطريقة تجعل ذلك الواقع قابلاً للإدراك من قبل القرّاء. كانت المادة التي في جعبة الكاتب الروائي كفيلة بجعل أي كاتبٍ يُصابُ بالذهول والمرض والحنق، بل كانت حتى خليقة بإصابة الخيال الروائي بالحياء والحرج الشديديْن. إن الحقائق على الأرض هي مايتقدّم - وعلى نحوٍ ثابت - على مواهبنا المدّعاة)، ولكنّ هذا الأمر لايعني على الإطلاق القول أن الرواية الحديثة ينبغي أن تضغط أجندتها التجريبية على نحوٍ محدّد، بل على العكس كانت تلك دعوةً للعودة إلى نمطٍ من الكتابة المباشرة الإعتيادية الواضحة، وبدا أنّ الرغبة في تلك العودة إلى الكتابة الواضحة هي (العدسات) المثلى التي يمكننا من خلالها جعل أعاجيب الحياة الحقيقية تظهر إلى العيان واضحة جلية(٦).

أشّر الإتجاه المضاد للرواية التجريبية نوعاً من نهايةٍ للرواية الحديثة وبداية جديدة لها في الوقت ذاته، وإستجدّت حاجات جديدة من وراء الإبتكار في الميدان الروائي، وعندها صار لزاماً على المثاليات الجمالية أن تتوازن بين الحاجات العملية والمتع العادية،،، وبين المسؤولية الاجتماعية والحاجات الفنتازية، ولكن ماهي الوسائل - البعض منها على الأقل - التي وظفتها الرواية في إنطلاقتها الجديدة؟ كيف وجد الكتّاب أرضية جديدة لكتابة رواية جديدة وهم المتوجّسون في أعقاب الحرب من أي ميلٍ للتجريب،،، والقلقون بشأن إبداء ميولٍ واقعية أكثر من ذي قبل؟

ثمة مجموعة متباينة من التوجهات التي إنطوت على وسائل دينامية

(حركية) تمكّنت بواسطتها الرواية الحديثة من توسيع آفاقها المستقبلية في هذه اللحظة المفصلية في تأريخ الرواية، وتمكن الكتّاب الذين إبتغوا جعل الرواية أشد إنغماساً في النزعة الواقعية من تحقيق هدفهم هذا - إلى جانب تخليق شكلٍ روائي جديد - من خلال روايات حركة (الشباب الغاضب *Angry Young Men*) و(جيل البيت *Beat Generation*): فقد حصل الكتّابُ من وراء تينك الحركتيْن على نظرةٍ ثورية وفّرت لهم إطلالةً على عالم الشباب المهمّش، وتمكن الكتّاب ذاتهم من توظيف الروايات الخاصة بالجنسانية *Sexuality* - تلك الروايات التي مكّنتهم من إجتراح التغيير في المشهد الروائي عبر إطلاق الطاقات الإيروتيكية المقموعة والحبيسة في النفوس. ثمة أيضاً الرواية الفلسفية التي جعلت الكتّاب يقاربون موضوعة (الوعي) في الرواية الحديثة ويجعلونها ميداناً لإستكشاف طبيعة الخيارات البشرية ومستقبلها. لعب أدب منطقة الكومنولث أيضاً دوراً حاسماً في هذه القدرة الروائية الجديدة عندما سمح ببساطة بإنبثاق طائفة جديدة من الآداب العالمية التي قادت بدورها إلى تخليق أنواعٍ جديدة من واقعيات جديدة.

أذنت نهاية الحرب ببداية حربٍ جديدة: تلك التي إستطاب للبعض تسميتها (حرب الطبقات) في الرواية الحديثة - (النزاع بين عالمين: العالم الطبقي للماضي مع العالم اللاطبقي للمستقبل). في مقالتها المنشورة عام ١٩٥٨ تحت عنوان (حرب الطبقات في الأدب البريطاني) لاحظت ليزلي فيدلر *Leslie Fiedler* أن الكُتّاب البريطانيين من الجيل الأكثر شباباً رغبوا في المضي والإنطلاق بعيداً عن عالم الذائقة التقليدية الذي ساد من قبلُ بعد أن ظلوا مقيّدين لفترات طويلة حول طاولة الشاي) (إشارة إلى التقاليد الراسخة في

المجتمع البريطاني قبل الحرب العالمية الثانية، المترجمة)، وأبدوا قلة صبر مع الجماليات الخالصة والنخبوية السابقة،،، (فقد بدا هؤلاء الكتّابُ غير مستوفين لحيازة صفة "الجنتلمان "مثل سابقيهم)، ومثّلوا (محاولة خلاصية للرواية والشعر - على أصعدة الثيمات وتشكيل النص وتأثيث العبارة - وإبعادها من تحقيق مصالح طبقة إجتماعية لصالح أخرى). ولكن، إلى أي النهايات سيقود ذلك المسعى؟،،، (مع حيازتهم لأسلحة الفظاظة، والغضب الخيّر، والإستقامة الأخلاقياتية، كان الكتّاب الجدد يحاولون نقل الأدب من الدوائر التي أطبقت الخناق عليه مبكراً في بواكير القرن العشرين وذلك بغية إعادة الروح إليه - ولكن لصالحِ منْ؟)[٧]. تسببت الحرب في الإطاحة بالطبقات العالمية الحاكمة، وباتت الطبقات العمالية - والطبقات الدنيا كذلك - أكثر وعياً بالظُلامات واللاعدالة التي حدّت من سقف تطلّعاتها وآفاق حياتها، وراحت أضواء (دول الرفاهية *Welfare States*) تتلألأ أمام أنظار أفراد تلك الطبقات، ودفعت هذه الأمور العديد من الكتّاب الشباب الأقل حظاً وشهرة من غيرهم إلى تفريغ إمتعاضهم وإحباطهم في شكلٍ روائي جديد، وقد إستمدّ هذا الشكل الروائي الجديد - الذي بات موضع المساءلة الجادة - عنوانه، كما يبدو، أما من عمل ليزلي بول *Leslie Paul* المعنون (الشباب الغاضب *Angry Young Men*) (١٩٥١)، أو من مسرحية جون أوزبورن *John Osborne* المسمّاة (أنظر وراءك بغضب *Look Back in Anger*) (١٩٥١). (الغضب) في هذين العنوانين جاء بحياةٍ عاطفية جديدة إلى الرواية ذات التوجهات الإجتماعية الواعية: كانت الرواية من قبلُ، وعندما ندقق في تصويرها لحياة الطبقة المتوسطة ومادونها من الطبقات، تميل لرسم صورة مثالية ودرامية (مع بعض الإستثناءات الطفيفة)، وكانت تميل كذلك لرؤية أفراد تلك الطبقات وكأنهم أناسٌ باعثون على الإندهاش أو باعثون

على الإلهام (إذ يتيحون الإمكانية لتناول كتابات غير مطروقة في حلقات الطبقات العليا والنخبوية)، وكان الكتّاب يميلون لإضفاء سماتٍ بطولية بدائية على أبطال تلك الروايات الذين غالباً ماكانت معاناتهم بؤرة للجدالات السياسية المباشرة، أمّا النظرة الجديدة التي تبنّتها رواية (الشباب الغاضب) فكانت أكثر وضوحاً وأكثر مباشرة وأقلّ تكلّفاً من سابقاتها: فقد تعاملت روايات الشباب الغاضب مع النهايات الميتة لحيواتٍ عيشت بلا فرصٍ جدية أمامها ومن غير أي إهتمام بالتطلّعات الثقافية الأكثر رقياً، وإنتهت تلك الروايات إلى حالةٍ غدت معها تعرض، وبكيفية شديدة الدقّة، الفظاظات والقسوة والغلاظة - إلى جانب الإنفعالات والمشاعر المظلمة الكئيبة - التي شاعت في حيوات أفراد تلك الطبقات المهمّشة.

تعاملت المقاربة الروائية الجديدة مع حيوات أفراد الطبقتيْن (العمالية) و(الدنيا - المتوسطة) بلا حذلقات عاطفية بطولية: لم يكن الغضب السائد في ذلك النوع الروائي يحوز على أية تبريراتٍ لكي يُعبّرُ عنه على لسان أبطال الرواية، بل كانوا في الغالب (خاسرين، مخمورين، كاذبين، جوّالين، وعابري سبيلٍ لا أثر لهم ولا ذكرَ،،،،،)، وما يتحسّسه القارئ من بعد قراءته تلك الأعمال هو المزاج الحاد وأعمال العنف المثيرة للشفقة التي تشخّص، وإلى حد بعيد، حسّ الخواء الذي يجتاح هؤلاء القابعين في القاع من غير أي إحساس حقيقي بضرورة التساؤل (لماذا وكيف ينبغي أن تتغير الأمور، ربما؟)[^٨] -- هذا الغضب المتأجج المكبوت في الصدور هو مايخلع على رواية (الشباب الغاضب) دقة تصويرية مؤلمة، وهنا ينشأ ديالكتيك *Dialectic* (جدلية) جديدة أكثر صدقاً مما سبق،،، جدلية لا كتلك التي تحاكي - وبطريقة حسية باذخة - الخصوصيات المكتنزة

بالتلوث وبالكيفية المعهودة والسائدة في الكلام، بل تلك الجدلية التي تفرّغ طاقات المشاعر المكبوتة تحت قناع لغةٍ تدفع الإحباطات الثقافية للمتكلمين بها إلى إجتراح الإبداع الدينامي، وهنا نلمحُ تعشيقاً بين هذه الجدلية مع الضمير الاجتماعي - السياسي لحقبة الثلاثينات (من القرن العشرين) وهو ما أنتج تركيباً *Synthesis* من اللغة الحداثية وحبكات وثيمات الواقعية الإجتماعية التي تسيّدت المشهد الروائي.

نشأ آلان سيليتو *Alan Silitoe* إبناً لعاملٍ عاطل عن العمل أغلب الأوقات، وإنخرط سيليتو نفسه في أعمال المصانع وهو لما يتجاوز الرابعة عشرة بعدُ. لم يقرأ سيليتو الكثير أو يكتب أي شيئ إطلاقاً حتى إضطرّه المرض الذي ألّم به خلال الحرب إلى المكوث في المستشفى لثمانية عشر شهراً، ثم نشر روايته الأولى (ليلة السبت وَ صباح الأحد *Saturday Night and Sunday Morning*) (١٩٥٨) التي عكست تجاربه الشخصية وعلاقته بالتقاليد الأدبية السائدة: لاتحكي الرواية عن عامل مصنعٍ فحسب بل تمضي في سرد دفقات التمرد التي كانت تجول في روحه. آرثر - بطل الرواية - ليست لديه أية دوافع جدية في حياته، وبعد أسبوع من عمله في مصنع دراجاتٍ هوائية يحصل أن يثمل ثملاً شديداً بحيث صدم بعض النسوة في الطريق، ومع أن آرثر يمتلك بعض الطموحات السياسية العنيفة غير أن أموره تظل على حالها، ولكن إذا كان ثمة من أمل أخير له في نيل الإحترام فسيأتي في خاتمة الكتاب وبطريقة رومانتيكية عندما يدلف البطل - آرثر - حانة بقصد أن يثمل ثم يأتي بحركاتٍ مفاجئة وسريعة في جسده مترافقةً مع إطلاق ريحٍ من داخل أحشائه !!!. يفتتح آرثر رواية (ليلة السبت وصباح الأحدَ) وهو مرميٌّ على الأرض ويبدو (ثملاً ميتاً..... بعد أن تناول إحدى عشرة علبة من الجعة (البيرة *beer*) وسبعة أقداح

صغيرة من مشروب الجن *Gin* ثم راح يتراقص بجسده) وهو يتقافز على سلالم الحانة (من أقصى أعالي السلالم وحتى أسفلها)، ثم ينهي آرثر الرواية بفكرة (أن ثمة حدّ لما يمكن أن أعانيه من مشكلاتِ كل يومٍ في حياتي،،،،، المشكلات كانت دوماً، وستبقى، جزءً متأصّلاً في حياتي)، وفي البرهات الفاصلة بين مشكلةٍ وأخرى يمكن أن نلمح واقعاً عصياً على أية رؤى خلاصية بعد أن تجتاحه الآمال الرمزية الخادعة والوعي الزائف.

العمل الأكثر أهمية بين كل روايات جيل الشباب الغاضب هو بكلّ تأكيد حاسم (جيم المحظوظ *Lucky Jim*) للكاتب كينغزلي أميس *Kingsley Amis*: الشخصية المضادة للبطل *anti–hero* في هذا العمل هو جيم ديكسون *Jim Dixon*، الأستاذ الجامعي المبتدئ المتحدّر من طبقة إجتماعية تنتمي لفئة (أوطأ الوسط)، والذي يتوق دوماً لفهم إثنتين من المشاعر الطاغية في حياته: الضجر المرافق للطقوس المُعربِدة *orgiastic* والتي هي الحقيقة المفرطة التحكم في حياته مع نظيرتها المحتومة: الكراهية الحقيقية). إنّ مايضجِرُ جيم ويحثُّ كراهيته هو الإدعاءات ومظاهر النفاق السائدة في الحياة الفكرية المثقفة الشائعة والتي تتسببُ في إضجاره على نحوٍ ثابت تماماً مثلما يحصل عندما يصف عمله الأكاديمي بمفرداتٍ مستمدة من (الغباوة التائهة لتلك الحياة البائسة وإستعراضاتها الشبيهة بمراسم التأبين التي تدفع المرء إلى التثاؤب..... إلى جانب الضوء الزائف الذي تلقيه تلك الحياة على مشاكل زائفة – هي الأخرى – ومصطنعة لاصلة حقيقية لها بمشكلات العالم الذي نحيا فيه). يمتلك جيم شخصية مسلية للغاية وليس منافساً لأحد، كما يبدو أيضاً شخصية حيادية لم تنخرط في أية لعبة تنافسية مع الآخرين وتلك سمة واضحة فيه وتبدو مُبرّرةً من

خلال نظرته إلى السخافة المحيطة بما يعدّه الناس نجاحاً أو نباهة، حتى أنّ ميله إلى إخراج أسوأ مافي جعبته بات علامة أصالةٍ ضاربة الجذور فيه. **تهتم رواية (جيم المحظوظ) أعظم الإهتمام بالطاقات الشبابية العظيمة التي تنتهي إلى التمرّد المفتقد لغايةٍ ما عوضاً عن الإنغماس المؤثر في أي نقدٍ جوهري موثر ضد الهياكل المؤسساتية القائمة، كما توجه الرواية جل إهتمامها نحو المشاعر المتوهجة والسخف الإجتماعي: تلك السمتان اللتان لم تحققا مجتمعتيْن أبداً أية نتيجة إيجابية لأي أحد.**

إن (جيم المحظوظ) رواية أقل جدية بكثير من رواية (ليلة السبت وصباح الأحد)، ولكن ثمة بعض المشتركات بين العمليْن: تُنحّي الروايتان جانباً العلاقة السابقة السائدة في الثقافة (الرفيعة) بين الحقيقة والتكلّف *Sophistication*، وترى الروايتان في الحقيقة ميزة أكثر إلتصاقاً بالخواص الخام غير الملوّثة وبالوضوح السهل المباشر، وهذا ما يستدعي إنشاء رابطة غير متوقعة بين حيوية الشباب وسخطه الذي أعقب الحرب العالمية الثانية عندما سعى الجيل الشاب لإيجاد أساليب تعبيرية تتلاءم مع منظوراتهم عن الشباب والحقيقة - أساليب لاتتوخى التحليق في سماوات الديالكتيك البعيدة بل تناظرُ مايتفوه به السكارى بعد أن يثملوا بطريقة كارثية، أو مثلما يفعل بعض الرجال لتوكيد ذكورتهم بطريقة أقرب إلى الهوس الذهاني، وتبدو السمة الأخيرة هي الأكثر تشاركاً بين كل روايات جيل (الشباب الغاضب) الذين سعوا - بسعادة مفرطة - إلى إجتراح تعابير عديمة الأهداف والغايات للتعبير عن الطاقات الذكورية التي تجتاح خلجاتهم والتي أمل منها هؤلاء الكتّاب أن تنتهي إلى بعض الإستخدامات ذات الإيحاءات البطولية.

الحركة الأكثر شهرة من جماعة (الشباب الغاضب) في إنكلترا

كانت تلك التي قادها معاصروهم في أمريكا: المُستنزَفون (البيتز *The Beats*). نشأ هؤلاء في السياق الثقافي ذاته الذي نشأت في أجوائه جماعة الشباب الغاضب - السياق الذي بدت فيه القيم الثقافية ممزّقة أو مُنحّاة جانباً بفعل تداعيات الحرب التي إستلزمت جهداً حيوياً لصياغة تغيرات جديدة تلائم حالة الإستياء السائدة. كان الإستياء هو الشعور السائد في أمريكا وبخاصة بين جماعة من الشعراء والكُتّاب الروائيين الرجال الذين حاولوا تحويل شعورهم بالخواء والإستنزاف إلى وسائل جديدة للإنفتاح والحقيقة والقدرة التعبيرية. عرّف جاك كيرواك *Jack Kerouac* جيل البيتز بأنه (أعضاء الجيل الذي شبّ عن الطوق وبلغ سن الرشد مع نهاية الحرب العالمية الثانية أو الحرب الكورية،،، الجيل الذي خاض غمار الصراعات الإجتماعية والجنسية وتبنى أفكاراً مناقضة للإنضباط الصارم وإستطاب الأفكار التصوفية وقيم البساطة المادية وزهد العيش،،، تلك القيم والأفكار التي كان يُفترضُ فيها أنها جاءت نتيجة لخيبة الأمل وإنطفاء الحماسة الناجمة عن تداعيات الحرب الباردة). مثّل أفراد جيل البيتز موجة ثانية من الكتّاب الحداثيين: كانوا ممتلئين شغفاً ولكن من غير أهداف محددة،،، غير مبالين ولكن ملتزمين ومؤمنين بقدرات الفن العظيمة،،، وكانوا في الغالب مدمني كحول وَعقاقير مخدرة وذوي سلوكيات غرائبية. شعر هؤلاء الشباب - وبكثير ثقة - أن الفن، وبعد أن يُعاد تجديد شبابه وضخ الحيوية فيه، يمكن أن يفتن العالم، لذا إنطلق هؤلاء لإثبات وجهة نظرهم تلك عبر فتح مسالك جديدة للأدب، وقادت هذه المسالك جيل البيتز نحو البحث عن الأصالة والتوهج والبساطة ونبذ النزعة المادية والتكلّف، والإنغمار في تجارب تصوفية ورؤيوية رفيعة المقام إلى جانب أنماط متطرفة غاية التطرف في المغامرات المقترنة بالممارسات الجنسية وتعاطي العقاقير المخدرة.

بدأت حركة البيتز كجماعة من الأصدقاء الساكنين في ضواحي مدينة نيويورك من الذين جمعتهم الألفة الناجمة عن الشعور بالإستنزاف والسخط العارميْن تجاه الأنماط الثقافية والمجتمعية السائدة، ثم إرتقت الجماعة لتغدو حركة أدبية تتطلب عضوية كاملة وتبتغي إحداث دفقات شعبية قوية ترمي للتركيز على جماليات أدبية مضادة لتلك التي كانت سائدة في الأوساط الثقافية. مثّلت القراءة العامة الأولى لقصيدة عواء *Howl* عام ١٩٥٥ للشاعر آلان غينسبرغ *Alan Ginsberg* حادثة كبرى ومفصلية ساهمت في تثبيت دعائم الثقافة المضادة الناهضة، ثم تعززت تلك الدعائم بعد نشر رواية (على الطريق *On The Road*) عام ١٩٥٧ للكاتب جاك كيرواك *Jack Kerouac*.

سواء مضت الأمور بإتجاه ماهو أفضل أم أسوأ فإن رواية (على الطريق) بيّنت كيف يمكن للتعامل المتحضر مع الحريات الإجتماعية الجديدة أن تعيد تجديد شباب الرواية الحديثة، وإحتاج شكل الحياة (على الطريق) إلى كل القدرات العشوائية والتشكيكية والإرتقاء السردي عديم الحبكة في الفن الروائي الحداثي، وأن السعي وراء الحياة كما نراها (على الطريق) سيساهم بطريقة جوهرية في تدعيم الأساليب الروائية والشعرية الّذيْن يمنحان العشوائية الحداثية هدفها الأسمى.

تتقدم رواية (على الطريق) في مشاهد متدفقة تختلف عن بعضها لكنها متشابهة في جوهرها: سال بارادايس *Sal Paradise* يرتطم في الطريق وهو بصحبة صديقه غير المتزن وذي النفوذ البالغ عليه، دين *Dean*، ويمضي سال في الإرتطام مرات عدة وعلى نحوٍ يبدو معه وكأنه يحاول قضاء الوقت في اللعب ككلبٍ ضال يجترح مايريد من حركاتٍ تحت سماء صافية، وهنا تأخذ الواقعية في الرواية منحىً لاذعاً وشديد القسوة عندما نلحظ نوعاً من الحس التصوفي الذي يبتغي

تجاوز المجاوزة الحداثية ذاتها. في مقطعٍ ما من الرواية،،، على سبيل المثال، يرتقي سال إلى تخوم نشوة ذهنية *ecstasy* تبزُّ – وبطريقة مفعمة بالتهكم والسخرية – أغلب الطقوسيات الحداثية:

..... لامسْتُ تخوم النشوة التي لطالما أردتُ بلوغها... النشوة التي كانت الخطوة الكاملة – في الترتيب الزمني – اللازمة للنفاذ إلى الظلال اللازمنية (الخالدة) والروعة العجائبية المبثوثة في كآبة وخواء المملكة الغائبة،،،، للنفاذ إلى الفجوة المقدّسة في الخلاء الذي لم يُخلَق بعدُ،،، الإشعاعات الصارخة غير المحسوسة التي تبرق متلألئة في ماهية العقل المتوهج،،، مساحات شاسعة مزروعة باللوتس *Lotus* لايمكن حصر أعدادها وتتساقط منبسطةً من الأعلى مع أسراب الفراشات السماوية..........

إن الإشعاع الكامن وراء هذه اللغة التصوفية الرؤيوية الغرائبية غير المعتادة – في زمنٍ غدا فيه التجريب الأدبي فعالية بديهية – قدّم دليلاً كاشفاً لواقع الجماليات المتطرفة التي تنتج عن تعاطي العقاقير المخدرة أو الكحول أو أنماط الحياة الحرة الخشنة، لذا لانلمح في هذا النص – وأمثاله – تفريقاً وتمايزاً بين ماهو (واقعي) و(غير واقعي)، وبين ماهو (حقيقي) و(جمالي)، وقد نشأ هذا الربط – الذي عمل على توسيع آفاق الرواية الحديثة – كنتيجة تأثرت، وإلى حدود قليلة، بالتجريب الجمالي الكيفي، ولكن التأثير الأعظم كان للتجارب الكلية المتهوّرة التي روّجت لها ثقافة البيتز وعلى الكيفية التي يضعها سال في إطار هذه العبارة: (الطريق هو الحياة)، وحتى لو ضغطتْك بين فكّيها فهذا هو (الحمق المقدس): هذا هو مايجعلك تلامس، وعلى نحوٍ ثوري، تخوم (المتعة الرثة، البالية، والمكتنزة نشوةً بالوجود الخالص).

مثّلت حركة (البيتز) وجماعة (الشباب الغاضب) ثقافة جديدة

مضادة في حقبة مابعد الحرب، وقد إنبثقت الثقافة البديلة هذه لملء الفراغ الناتج عندما برهنت قيم الثقافة (الرفيعة) خواءها وإفتقادها لأية أصالة بعد أن أضاعت البورجوازية التقليدية موضع أقدامها على الأرض، ولما كانت الرواية - في الأساس - شكلاً أدبياً بورجوازي النشأة فإن إنبثاق الثقافة المضادة تطلّب إعادة تأثيث المشغل الروائي بطريقة تستلزم الجدية الكاملة وهذا هو السبب الكامن وراء ظهور روايات كتّاب (البيتز) و(الجيل الغاضب) بذلك المظهر المختلف عن الرواية المألوفة من قبل. كان الإختلاف الأساسي بين اللونيْن الروائيين يتمثل في إختلاف النغمة والمزاج: إذ حتى في أكثر أشكال الرواية الحديثة السابقة تجريبيةً وتطرفاً كان المرء يتوقع سماع بعض أصداء الإيمان والأمل الّذيْن يمثلان الأساس الذي شيّدت عليه دعائم الرواية الكلاسيكية، ولكن في حقبتنا هذه (أي حقبة مابعد الحرب) فقد طغت العدمية وسادت الثقافة بكاملها - لا ذلك النوع النبيل من العدمية بل العدمية المأساوية الممثلة للرواية الحديثة في أكثر أشكالها سوداوية وإظلاماً. كانت العدمية في حقبة مابعد الحرب هادئة، لامبالية، وبعيدة للغاية عن الإتيان بأي بديل أدبي عن الرواية الكلاسيكية، وإذا ماكان الكتّاب الحداثيون الأوائل عدميين بشكلٍ ما فقد فعلوا هذا بسبب ماكان ينقص حياتهم - بسبب شعورهم المأساوي بفرص الماضي المُضاعة، في حين أن كُتّاب الشباب الغاضب - الجيل الأكثر شباباً منهم بخاصة - كانوا بلا هدفٍ ما وكان غضبهم غير مصوّبٍ على موضوعٍ ما، ولم تكن حكاياتهم لترتقي إلى مصاف الروايات السابقة من حيث عزمُها وقدرتها على إعادة بناء أو إكتشاف عالمٍ مُضاعٍ. عند هذا الموضع يمكن لنا أن نتساءل: هل إنتقص هذا الإختلاف من سمعة الرواية الحديثة أم أنه ربما يكون جعلها مؤشراً أصدق وأكثر أصالة على الأنماط الذهنية للحداثة السائدة؟

الجواب على هذا التساؤل ربما يأتي من داخل فضاء الرواية ذاتها من قبل كتّاب أقل نشاطاً وشهرة داخل الحركات الاجتماعية التي مثّلتها حركتا (البيتز) و(الشباب الغاضب) واللتيْن ترتبطان بوثاق حميم مع الحركة الرمزية التي أطلقها الكاتب كين كيسي *Ken Kesey*: في عمله الأشهر (أحدهم طار فوق عش الوقواق *One Flew Over the Cuckoo"s Net*) (١٩٦٢) يمضي كيسي لتوطيد أركان الرمزية الإجتماعية *Social Symbolism* التي يعتقد بها. يتفق مجموعة من المنبوذين وذوي النزوعات الإجتماعية العنفية المودَعين في مصحة عقلية على التعبير الرمزي - فردياً وجماعياً - عن الغضب والإستنزاف وحالة الإستياء التي تكتنف الذكور الشباب الغاضبين. ماكمرفي *McMurphy* - الشخصية المضادة للبطل في الرواية - هو نوعٌ من المخلّصين *Savior* لجيل البيتز والذي لايكف عن تحدي إدارة المستشفى في محاولة لدفع زملائه لإعادة إكتشاف قدراتهم المهدورة فيما يخصّ الشرف والنزاهة والرجولة. تبدو شخصية ماكمرفي وقدرته الخلاصية المتقدة ملخّصة تلخيصاً جيداً على لسان السارد الذي سيظهر في النهاية أحد رفقاء ماكمرفي الذين سيتم إنقاذهم:

..... أتذكر بكل وضوح الكيفية التي بدت عليها تلك اليد: كان ثمة أوساخ من الكاربون متجمعة تحت الأظافر حيث كان (فلان) عمل مرة في محل تصليح سيارات (كاراج *Garage*)، وكان وشمٌ لمرساةٍ منقوشاً في باطن الكف. كانت الأصبع الوسطى مغطاة بنسيج من الذي يُستخدَم في الإسعافات الأولية، وبدا النسيج قذراً وحافاته متهرئة. كانت كل أصابعه الأخرى مغطاة بندوبٍ وشقوق قديمة وجديدة،،،، كان جذع اليد مليئاً ببثورٍ متقشرة ومشقّقة وكان واضحاً أن القذارة إستوطنت تلك الشقوق، وكان ثمة خارطة طريق لأسفاره في طول الغرب الأمريكي وعرضه منقوشة على جذع يده.

بدت راحة يده كمن إعتاد على المشاجرة: أذكر أن أصابعه كانت غليظة قوية بالمقارنة مع أصابع يدي، وعندما صارت كفّه ملاصقة لكفّي راح شعور غريب ينتابُ أصابعي التي أخذت تتضخّم وبدا الأمر كما لو كان الرجل يضخُّ دماءً في أصابع يدي التي إمتلأت بالدم وراحت تنضح بإمارات القوة....

إن يد ماكمرفي هي رمز لحركة ناهضة قادمة، وقدرتُها على بث الطاقة إشارةٌ إلى الأمل الذي داعب مخيلة تلك الحركة والرواية المنبثقة عنها: كثافة التجربة المتعشقة مع القدرة الحقيقية والتجربة الخشنة بقصد إعادة الثقافة ثانيةً إلى الحياة. (إشعاع الدم والقوة) هو كناية عن تنغيم الغضب بطريقة تعبيرية رمزية، وعن جعل حرب هذا الجيل هي إعادة إحياء القيم الثقافية الحقيقية والأصيلة.

هل كان ثمة حركة (بيتز) نسوية، وهل كان ثمة جيل (نساء غاضبات)؟ وهل كان ثمة أسلوبٌ نسوي مميز في الكتابة يصح – ويمكن – وضعه موضع المقارنة الجدية مع غيره من الأساليب، ويعبّر عن حالة السخط والغضب الشائعة في الأوساط النسوية؟ حتى لو أن النسوة لم يحظيْن إلا بأقل قدرٍ من الحريات الكفيلة بالتعبير عن مشاعرهن السلبية في هيئة وسائط تعبيرية إجتماعية وسياسية مناسبة فإنهن أبديْن تمرداتٍ شبيهة بالتمردات الذكورية تجاه سطوة النزعة التقليدية السائدة، لكن هدفهن كان موجهاً بالأساس ضد الأيديولوجيا الجنسية الشائعة عوضاً عن كسر حالة التناغم والتجانس البورجوازي السائدة إلى جانب أمور أخرى تقع كلها تحت عنوان التمييزات الطبقية الخانقة، وستتخذ تلك التمردات شكلاً مناسباً لها في التجارب النسوية *Feminist* المهشّمة للسياقات الراكدة في العقود اللاحقة، ولكنْ في هذه المرحلة بالتحديد دفعت تلك الحركات إلى خلق أشكالٍ مؤثرة تعبّر عن الوعي النسوي الذي كانت براعمه الأولى تتفتح آنذاك.

واحد من الشركاء الأساسيين المقتدرين لرواية جيلالبيتز هو رواية كُتِبتْ لتوصيف التضاد الدراماتيكي القوي بين عالم فاسد وشابة يافعة مسكونةٍ بالرؤى المثالية - تلك هي رواية (الناقوس الزجاجي *The Bell Jar*) (١٩٦٣) للكاتبة سيلفيا بلاث *Sylvia Plath*. السخط والإستياء موضعا التساؤل في هذه الرواية هما - على وجه التحديد - ماتشعر به إمرأة شابة لامعة أمامها خيارات محددة وضيقة للغاية: إيستر غرينوود *Esther Greenwood*، التي لو كانت رجلاً لوجدت أمامها وسائل عدة للتعبير عن ذكائها وخيالها الفائقيْن، ولكن لكونها إمرأة فلم يكن أمامها سوى خيارٍ بين إثنيْن: أن تتزوج أو أن تصبح كاتبة طابعة. بدا أن هذين الخيارين هما الوحيدان المتاحان أمامها بعد أن فازت بمسابقة لشغل وظيفة (محرر *Editor*) في مجلة نسائية، وسرعان مادفعها إنسداد الأفق وضيق الخيارات إلى الإنزلاق في قعر مستنقع كآبةٍ قاتلة، ثم تغدو رواية بلاث عند هذا الموضع تهكمية ومشبعة بالسخرية، إذ على الرغم من أن إيستر تصابُ بالجنون وتودع في مصحة عقلية غير أنها تظلّ ترى الأشياء بوضوح حاد، وهذه المتناقضة (بين الجنون والرؤية الحادة) تعرّفُ بشكل كاملٍ الفخ الذي هوت إليه الحركات النسوية عندما جعلت من الموضوع مادة للشكوى السياسية المحضة. تظل السخرية المصاحبة لحالة إيستر مُعيقةً لها حتى اللحظة التي تعلمُها فيها طبيبة طيبة القلب بأن غضبها وعوارضها الصحية ليست مَرَضية *Pathological* بل هي مما يمكن تسويغه على نحوٍ مقبول للغاية، ثم تستعيد إيستر صحتها ولكن ليس قبل أن تمدّ بلاث بواحدةٍ من رواياتها الطافحة بالخيال الساخر الذي بشّر بولادة صوتٍ نسويّ في جيل (الشابات الغاضبات)، وكان عملها مميزاً ومتفرداً بسبب الطريقة التي مازجت فيها بلاث بين حلاوة النساء ورقتهن مع رغبتهن المضمرة في التمزيق والإنتقام وبطريقة بدت فيها الرقة وعدم توجيه

الغضب نحو هدفٍ محدّد الجزء الأفضل من السخرية التي طبعت الرواية: فعلى سبيل المثال، عندما يُطلَبُ من إيستر أن تحكي عن مشاعرها بشأن طيبة ونبل المرأة المُحسِنة *benefactress* التي رتّبت لها منحة دراسية، والتي بدت لإيستر واحدة من النساء اللواتي لايصلحن لتقديم نموذج إمرأة سعيدة، تقول إيستر:

..... علمتُ دوماً أنّ عليّ واجب الإعتراف بأفضال السيدة غينيا *Mrs. Guinea* ولكن لم يكن بوسعي الشعور بأي شيئ نحوها. لو أن السيدة غينيا منحتني تذكرة للسفر حول أوربا، أو للطواف حول العالم كله، فلن يحرّك هذا الأمر ساكناً فيّ لأنني أينما جلست - على ظهر سفينة أو في إحدى الكافيهات الباريسية، أو في مقهى بمدينة بانكوك - سأجد نفسي في نهاية المطاف قابعةً تحت ذات الناقوس الزجاجي: مطهيّةً في صلصة روحي المحمّضة....................

هنا نلمح الإستعارة الأساسية في رواية بلاث، وكذلك نغمتها السائدة: الكبح الدائم للغضب والإستياء، وأن كون إيستر فتاة طيبة جعلها تصنع حولها ناقوساً زجاجياً تنهرسُ روحها داخله ويظهر تأثيره في كل كلمةٍ - تطفح بالمرارة - ممّا تقوله.

في أعمال دوريس لسنغ *Doris Lessing* يمكننا اخيراً أن نرى كيف يمكن لغضب الجيل الشاب أن يجدّد حقاً في التجربة الحداثية. تتشارك لسنغ مع بلاث إستياءها من الأدوار المفتوحة أمام النساء والمتاحة لهن وكذلك من تأثيرات الأيديولوجيات الجنسية الشائعة على الحالات العقلية للنساء، وبالنسبة إلى لسنغ فإن الأشكال التجريبية للأدب يمكن أن تخدم كوسائل لممارسة الحرية وكمصادر للحصول على القوة النفسية الخلاصية (التي في مقدورها علاج الأرواح

المكلومة). (المفكرة الذهبية *The Golden Notebook*) (١٩٦٢) هي رواية بستة أجزاء، كل جزء فيها مُكرّسٌ للحديث عن وجهٍ من الوجوه المختلفة لسعي النساء نحو الإستقلالية والحرية، وكل واحدة من (المفكرات الذهبية) ترمي للحديث عن أيديولوجية مختلفة عن الأيديولوجيات التي تسبّبت بأفدح الأضرار لهنّ،،،،، وفي ختام الرواية تحاول (المفكرة الزرقاء) أن تلامس إحساساً بالواقع بعيداً عن كل الأيديولوجيات – بعيداً عن كل القواعد الاجتماعية واللغوية التي يُطلَبُ من النساء إتباعها بصورة طبيعية، ولكن يبدو أن هذا الجهد يتشظى في خاتمة الأمر وعلى نحوٍ يُمكن معه القول أن هذه المقاربة الحداثية لايمكن لها إلا أن تنتهي بجنون أو كارثة. إن ماتحتاج إليه النساء، عوضاً عن ذلك، هو ماتأتي لسنغ على تسجيله في (المفكرة الذهبية) حيث نلحظ في هذا العمل تشكل نمطٍ من التكامل النفسي. (إن ماهية هذا الكتاب، وترتيبه، وكل شيئ فيه، يقول بطريقة صريحة وضمنية معاً أننا لاينبغي أن نجزئ الأشياء ونعزلها عن بعضها البعض): بهذه العبارة المقتضبة تشير لسنغ إلى رغبتها في تشكيل الرواية الحديثة كوحدة متكاملة جديدة.

تمنحنا رواية لسنغ رؤية جديدة حول تشظي الرواية الجديدة ومنظوراتها غير المعهودة: فعندما نتعامل مع الرواية ككلٍّ مكسور أو متقطّع تتكشف لنا حقيقة أن تلك الرواية تؤشر تقدماً مفصلياً في نوع التشظي والمنظور الروائي الذي كان سائداً في الأجيال السابقة من الرواية الحديثة لأن شظايا مفكرة لسنغ توفر لنفسها مقاربة فعالة لموضوعة الإنهيار المجتمعي السائد، وأن ماكان يُعدُّ أجزاء صغيرة من الأعمال الأكثر تشظياً لكُتّاب الجيل الحداثي في بواكير إنطلاقته قد إستحال اليوم أوجهاً متعددة تحكي عن عالمنا المتحلل. لاتعمل تلك

الأوجه بتناسقٍ مع بعضها - وتلك هي المعضلة الرئيسية التي تعانيها بطلة لسنغ - بل أن كل وجهٍ هو مساءلةٌ كلية مدركة ذاتياً لجانب محدّد من الحياة. ترتقي الحداثة في عمل لسنغ هذا ولكن مع إختلافٍ مميّز عن الحداثة الروائية المعهودة: فما كان سرداً متشظياً ومتداعي الأوصال (في الروايات السابقة) صار في هذه الرواية موضع مساءلةٍ وإعادة تشكيلٍ، ولكن يظلّ من غير تجميع طالما أن لسنغ لاتقترح على الإطلاقِ فكرة أن العالم قد إستعاد تجانسه وبات متناغماً متساوقاً. تُرينا نصوص (المفكرة الذهبية) التشظي الروائي الحداثي وهو يتلبّس لبوساً حديثاً، وهذه الشظايا هي بمثابة عدساتٍ أو طرق متباينة يمكننا من خلالها رؤية إنشطارات العالم الحديث، كما تُرينا رواية لسنغ كيفية إرتقاء الحداثة - من خلال الغضب - نحو شكلٍ جديد من الإدراك الذاتي، وهي بهذا تتعامل بكفاءة مع بعض المعضلات التي جعلت الرواية الحديثة غير كفوءة ولاكافية في تلبية إحتياجات العصر الحديث، ثم مضت الرواية صعداً لبلوغ أساليب سيكون مقدراً لها الإنتقال بالرواية الحديثة إلى فضاءاتٍ جديدة لم تُطرَق من قبلُ.

الغضب، والإستياء، والتخلي الصارخ عن التقاليد الضاربة: تلك هي السمات التي منحت - أول الأمر - الرواية الحديثة وسائل جديدة للإستجابة إلى الحداثة، ولكن الحداثة - من جانب آخر - عنت جرعة مفرطة من العقلنة والنزعة المادية والتجانس (البرجوازي)، لذا كان على الدفقة الحداثية المبكرة أن تكون قاسية وصارمة، متمردة، تصوفية، زاهدة - على مستوى الحبكات والثيمات، وكذلك الشكل أيضاً - ، ولكن النساء كنّ أقل حرية وربما هذا هو مايزيح النقاب عن جرعة الحرية الشكلية العظيمة التي نلمحها في (المفكرة الذهبية). تعدُّ الأشكال الأدبية الجديدة وسيلة لسنغ الأساسية في إجتراح التمرد، وبرهنت قدرة

لسنغ الكتابية – آخر الأمر – على قدرتها العظيمة في إجتذاب أعداد غفيرة من الكُتّاب (روائياتٍ وروائيين) إلى هذا اللون الروائي (الذي سمّي لاحقاً رواية الغضب *Angry Fiction*، المترجمة) بعدما إكتشفوا أن الحرية تتطلب ذلك النوع من إعادة تشكيل المفاهيم الخاصة بأساسيات الحياة – تلك المهة التي ماعادت قادرة على النهوض بها سوى الرواية التخييلية التي تشبه ذلك النوع الذي جاءت به لسنغ، وكما سنرى في الفصول القادمة فقد إرتقت الدفقة الحداثية إلى، بل وحتى تمكنت من تجاوز مستويات محدودة للحداثة، وواصلت إرتقاءها لتصبح رواية مابعد حداثية.

إذا كانت التساؤلات المطروحة أمام الكاتب الحداثي هي: كيفية إنغماسه في التجريب الحداثي من غير خسرانه لإنشغالاته العملية، وكيفية حيازته للجدّة *newness* من غير تكلف أو تصنع في اللغة، وكيفية حيازته تأثيراً من غير مثالية بدائية، وكيفية مقاربته للسياسة من غير نزعة وعظية مباشرة،،،،،،، فإن الإجابات لتلك التساؤلات تاتي من خلال أنماط كتابية عدّة بدا أن في قدرتها جعل التمرد منضبطاً وقوياً ومفعماً بالحيوية وعلى الشكل الذي رأيناه في رواية الغضب، وكذلك عندما إحتوت الرواية كل الفضاء الذي تشغله الوجودية *Existentialism* والجنس *Sex*.

نشر صامويل بيكيت *Samuel Beckett* عام ١٩٣٨ عمله المعنون (ميرفي *Murphy*): الرواية التي بدت موغلة في اللاواقعية إلى حدود عصية حتى على الحداثة السائدة آنذاك. ميرفي، بطل الرواية، شخصية إغترابية لأسباب مجهولة، ويمضي أغلب وقته جالساً لوحده مقيداً إلى كرسي بطريقة تجعل جسده محصوراً في فضاء محدد وبكيفيةٍ تتيح لعقله الهروب من العا لم والإنطلاق الحر الكامل غير المقيد بغية

التخفف من أثقال كل الواقعيات (الحقائق) الإجتماعية والثقافية والجسدية:

..... جلس عارياً في كرسيه الهزاز... سبعة أوشحةٍ قماشية تحكم وثاقه إلى الكرسي: إثنتان منها أحكمتا وثاق قصبتيْ ساقيه إلى مقدمة الكرسي الهزاز، وآخر أحكم ربط فخذه إلى الكرسي، وإثنتان أخريان أحكمتا ربط صدره وبطنه إلى مؤخرة الكرسي، ووشاحٌ آخر قيّد كل رسغٍ من رسغيه إلى جانب الكرسي. لم يكن في مقدوره سوى الإتيان بحركاتٍ موضعية صغيرة... ثمة ساعة جدارية يعلن الوقت فيها طائر الوقواق، وتصادت أصواتها مع صوت نحيب يأتي من الشارع... كانت تلك هي المشاهد والأصوات التي لم يكن يشعر بأي ودّ نحوها... كانت تلك المشاهد والأصوات هي ماتجعله مُعتقَلاً في عالمٍ ينتمي إليه الناس - لا هُوَ - وعلى وفق ماكان يأمله بشغف.

..... جلس في مقعده بهذه الهيئة لأن هذا هو ماكان يبهجهُ،،، قبل كل شيئ منحت (تلك الحالة) جسده بهجة،،، أشبعت جسده متعةً،،، ثم جعلت عقله ينطلق ليجول حراً... لم يكن في مقدور عقله أن ينتعش إلا بعد أن يغدو جسده في حالة إشباعٍ من المتعة..........

هنا ثمة نزعة أنوية *Solipsism* تذهب بعيداً وراء أي حد يمكن إيجاده في أي وعي روائي حداثي، ونلمح في النص أيضاً نزعة تشكيكية مهلكة يبدو معها أي شيئ فاقداً للمعنى تماماً بل وحتى غير موجود أصلاً. تسخيف الأشياء وتتفيهها وصل في هذا النص حدوده القصوى، ودفع بيكيت التوجه الحداثي في مساءلة الواقع إلى أبعد الحدود تطرفاً وربما كان من الأفضل والأجدى تسمية مسعاه التجريبي هذا بمسمى آخر: فهو يبدو أكثر فلسفيّةً وتجريدية ولاواقعيةً لكي يُحسَبَ في عداد الرواية الحداثية، وعندما يغدو كرسي ميرفي

وسيلته في رؤية ذاته (كهباءٍ في ظلمة الحرية المطلقة) فإن ميرفي يبدو حينها مثالاً صارخاً لنوع الرواية التي نالت إلهامها من الفلسفة الوجودية.

(الوجود يتقدّم على الماهية): ليس ثمة للأشخاص وجود أساسي، وليست لهم ضروريات خلقتها الآلهة، ولكن عليهم أن يمضوا مع صيرورة الفعل والعيش فحسب، وبحسب الفلسفة الوجودية لِـ (جان بول سارتر *Jean Paul Sartre*) فإن هؤلاء الشخوص أحرارٌ بطريقة كاملة ومؤلمة لجعل أنفسهم بالصورة التي هم عليها، ولكن الحرية هنا جيدة وسيئة في الوقت ذاته: هي تعني تقرير المصير الكامل ولكنها كانت مصدراً مرعباً لبثّ الفزع في النفس لأنها تعني أن ليس ثمة من شيئ يمتلك وجوداً مؤكداً بحيث يمكن الإستناد إليه براحة: الحقائق الإنسانية، والمثل، والأخلاقيات والأفعال البشرية،،،، هذه كلها ينبغي - وعلى نحوٍ ثابت - تشكيلها بالإستناد إلى أساسٍ فرداني محض (لا بالرجوع إلى أيّ مواصفات جماعية مقرّرة)،،، هذا موقف يستلزم المسؤولية الفردية الكاملة: (هي تضع كل إنسانٍ في حالة إمتلاكٍ كامل لإرادته كما هي، وتضع المسؤولية الكاملة لوجوده، وبطريقة مؤكدة ومعززة، على كتفيه هو فحسب) (٩). العجز عن تحمل وزر المسؤولية يعني العيش في قناعة مريضة مختلة - **أن يكون وجودك زائفاً، والتظاهر بأن الحياة ليست عملية شاقة في تبنّي الخيارات، وتجنب الإضطلاع بالمسؤولية الفردية التي ترمي دوماً لخلق معنىً للوجود: ذاك هو مايعني بالضبط عيش كذبةٍ كبيرة، وأن الوجود بطريقةٍ أصيلة وغير مزيفة يستلزم عزماً مستديماً في المُضيّ وراء المساعي الوجودية: السعي وراء المعنى الذي تهدده دوماً سخافات الوجود ذاته.** بالنسبة إلى ألبير كامو *Albert Camus* فإن الأصالة في مقابل الزيف والتفاهة تعني:

..... الإنسان المتخم بالسخف... يبصِرُ أمامه كوناً مشتعلاً ومثلجاً، شفافاً ومحدوداً،، وليس ثمة إمكانيةٌ لإحتمال تحقّق أي شيء فيه لكنّ كل شيء فيه ممنوحٌ لنا فيه !! وماوراء الكون لاوجود إلا للإنهيار والعدم. يستطيع ذاك الإنسان أن يقرّر القبول بكونٍ كهذا وأن يستمدّ منه قوته، ورفضه للأمل، والدليل القاسي العنيد على حياةٍ بلا عزاء أو سلوى........[١٠]

تتطلب الأصالة ومقاومة الزيف شيئاً مثل ذاك الذي فعله ميرفي في التعامل مع هذه الحالة المتطرفة المتسربلة بالسخف: **البحث فيما هو أبعد من التعزيات المكذوبة الزائفة للحياة والإحساس التقليديّيْن سعياً وراء المعاني التي تخلقها الحرية الحقيقية.**

إذا ماتناولنا الوجودية في سياق تطوّر الرواية الحديثة فربما سنتلمّس طريقنا لمعرفة الكيفية التي ساعدت بها الوجودية الرواية الحديثة في تجاوز معضلتها المزمنة بشأن الواقع، لأن مانحصل عليه في الرواية الوجودية هو تركيبة من التجريبية المتطرفة مع المسؤولية المتطرفة. المسألة الأساسية، حقاً، في الفلسفة الوجودية هي إبداء (حس الإلتزام)، وهذا الحسّ بالإلتزام هو الرابطة الكاملة التي تجمع بين الإبداع والواقعية. كان (حس الإلتزام) هذا، وبطريقة تبعث على الغرابة، توجهاً براغماتياً (عملياً) ولاواقعياً في الوقت ذاته، ومنح هذا الخليط الرواية الحديثة طريقة رصينة تبيحُ الحديث عن الحقائق الهادفة وكذلك للإنغماس في موضوعة (العدمية) الملازِمة للوعي الإبداعي.

يمكن أن نلمح مثالاً ممتازاً يتوفر على المؤثريْن أعلاه في رواية (الرجل اللامرئي *Invisible Man*) (١٩٥٢) للروائي رالف إليسون *Ralph Ellison*. الموضوعة الأساسية في الرواية هي العنصرية والمعضلات التي تخلقها في حياة شاب يقطن مدينة نيويورك وينبغي عليه أن يحدد

خياره بين مسؤوليته بشأن إضطراد إرتقاء جماعته العنصرية أو الحرية المُتاحة أمامه لكي يكون ببساطة ذاتاً فردية فحسب. الكلمة المفصلية في عنوان الرواية (اللامرئي) تشير إلى أمرين: فهي من جهة تشير ألى كون البطل لامرئياً من قبل الغالبية لكونه رجلاً أسود وسط عالم من البيض،،، (أنا غير مرئيّ، أفهم، لأن الناس ببساطة ترفض أن تراني)،،، ومن جهة أخرى تشير المفردة إلى حظوظه في أن يغادر التأريخ ويمكث خارجه في حالةٍ من الحرية الكاملة، والتخلي عن الكفاح المؤلم لتحقيق المساواة العنصرية. يمكننا أن نلمح في المعنى المزدوج لمفردة (اللامرئي) كيف يمكن لقصة الكفاح من أجل نيل الهوية العنصرية أن تمضي في منحىً وجودي: القصة بكاملها تحكي عن أن القلق الذي ينتاب المرء عشوائي بالكامل ومفتقد لأي غرض ما ويتمحور على الضروريات المؤلمة للمسؤولية النابعة من حقيقة أُن المعنى هو مايجترحه المرء من أفعالٍ وحسب حتى لو إتخذ ذلك المرء من الحرية المتاحة له سبباً للتنصل عن الإتيان بأي فعلٍ. أن المعضلة العنصرية تكثّف الشعور بالهواجس المقلقة والطموحاتُ الوجودية لأن تلك المعضلة ترتّبُ على المرء مسؤولية إجتماعية - سياسية مُضافة: إن الرجل اللامرئي لإيليسون هو (حرٌّ) بطريقةٍ فظيعة للغاية - حرّ من التلذذ بكينونته (بسبب العنصرية) لذا فإن مسؤولياته بالنتيجة لايمكن إحتمالها والنهوض بها، وعندها تكون الإغواءات باللاأصالة والزيف والإستحالة إلى كائن غير مرئي من الآخرين عظيمة وهائلة التأثير، ولكن إمكانيات حيازة نزعةٍ بطولية تعظُمُ هي الأخرى عندما يجعل بطل الرواية من حرية كونه لامرئياً قوة إيجابية وبخاصة عندما يربط تلك الحرية مع النزعة الذهنية الإرتقائية التي تسم الكتابة الحديثة، وعندها يحقق البطل إنتصاراته الحاسمة. (من.ذا الذي يعلم حقيقة هذا الأمر: أنا أحادثك على ترددات واطئة؟) (الترددات الواطئة إشارة إلى محدودية علاقته

بالآخرين، المترجمة) - في التساؤل الأخير هذا تؤشر رواية (الرجل اللامرئي) التطور الذي أنجزته الرواية الوجودية الحديثة عندما تمكنت أن تتوغل بحريّة فيما دعاه إليسون (الرؤية التخييلية لديمقراطية مثالية يمتزج فيها الحقيقي بالمثالي، ويمنحنا الإثنان قدرة على تحقيق تمثّلاتٍ لحالة أشياء يتراكب فيها الموضوع في القمة مع القابع في الحضيض، والأسود مع الأبيض،،،،،،، بقصد إخبارِنا بالحقائق والإمكانيات المتعالية على الواقع والمُجاوزة له) [11].

خفتت لحظة الرواية الوجودية ثم سرعان ماإنزوت بعيداً بعد أن تركت مواريث خالدة لها، ومن المؤكد أن المعضلة الوجودية ستصبح لاحقاً سمة دائمة وأساسية في التشخيص السردي الروائي. إنّ السعي وراء الغاية من الوجود سيظهر غالباً - بصورة ضمنية - ممتزجاً مع القيم والإلتزامات الواقعية التي تترتب على الشخصيات الروائية، وأن هذا التمازج الوجودي - أي مساءلة الرواية للأساسيات الوجودية في الوقت ذاته الذي تنهض فيه بمهمّةإستقصاء معضلات العالم الواقعي - هو ماسيرسم نموذجاً للجهود الروائية المستقبلية التي تتطلّع إلى نوع عملي (براغماتي) من التجريب الروائي: **متى ماتقدمت التساؤلاتَ التجريدية على الحوادث القاسية، ومتى ماعبّرت الشخصيات الروائية عن الكرب والغمّ بشأن الإحساس اليومي، وحيثما بدا الإنزواء لعنة ونوعاً من السلوى المحببة في الوقت ذاته، ومتى ماإضطرت الشخصيات الروائية لإختيار مصائر محدّدة لها،،، عندئذٍ يمكننا ان نرى الوجودية على الفور وهي تمدّ الروائيّ بقدرتها الإستقصائية المميزة في إجتراح التساؤلات الفلسفية عظيمة الأهمية والتي لطالما أمدّت الرواية الحديثة - من قبلُ - بخزين لاينضب في مساءلة الواقع.**

ساهمت الوجودية في تجديد الرواية الفلسفية التي كانت قد غدت

أسلوباً كتابياً عتيقاً في بواكير الرواية الحديثة، وكما رأينا في الفصول السابقة لم يأنس الكتّاب الحداثيون لِلأساليب الوعظية الموضوعية الخلوّة من دفق الحياة – تلك السمات التي صارت صفاتٍ لازمة لاغنى عنها لأية كتابةٍ فلسفية. كان الكتّاب الحداثيون الأوائل يكتبون على نحوٍ فلسفيّ لكنْ بطريقتهم الخاصة التي وظّفت التضمين الفلسفي أو الحدوسات الدراماتيكية بدلاً من التفلسف المباشر والمفرط، ولكنّ إحدى النتائج المنبثقة عن التأثير الوجودي في الرواية كانت إعادة الإعتبار للفلسفة ثانيةً وجعلها أحد العناصرالصريحة التي تتشكل منها الرواية الحديثة. آيريس مردوخ *Iris Murdoch*، وعلى سبيل المثال، هي نموذج مثالي للكاتبة التي يمكننا رصد تأثّرها المبكر بالوجودية ولكنها إستحالت في خاتمة مهنتها الأدبية روائية فيلسوفة تمتد إهتماماتها على نطاقٍ عريض من الموضوعات،،، روائية جعلت من (رواية الأفكار *Novel of Ideas*) نوعاً مُوَصّلاً في مملكة الرواية الحديثة.

كانت مردوخ عضوة في جماعة (الحركة *The Movement*)، وهي مجموعةٌ من الكتّاب الذين دعوا إلى ثورة بالضد من التجارب الحداثية المتطرفة والعودة إلى نوع أكثر معقولية من الرواية، ولكن مردوخ كانت تدرك تماماً أن الرواية لايمكن أن تكون واقعية فحسب وتمتلك القدرة على الإستمرارية والبقاء في الوقت ذاته ما لم يتمّ دعمها بأنماط روائية غير مطروقة. في مقالتها (ضدّ الجفاف *Against Dryness*) تُطنِبُ مردوخ في رثاء خسارة الحسّ بالقيم الأساسية والمفارقة للواقع، وغياب نظرية متكاملة بشأن الشخصية والوجود الإنسانييْن. (لقد تُرِكْنا مع فكرة ضحلة ومهلهلة بشأن الشخصية الإنسانية): هذا ماكتبته مردوخ ثم تضيف أن هذا هو ماحصل في الحقيقة كنتيجةٍ لأننا (لم نعُد نرى الإنسان مسنوداً بخلفية من القيم والحقائق التي تتجاوز

الإنسان ذاته)[١٢]. شعرت مردوخ أن الكتّاب فقدوا روابطهم مع الكشوفات العميقة، وأن الأشياء بالنسبة لهم غدت يابسة وتصاغرت إلى حدود بعيدة، وأن الكتابة الحديثة برغم أنها توفرُ بديلاً مراوغاً يجيد التملص من مسؤولياته بطريقته الخاصة لكنه - في الأقلّ - يمتلك توقاً تجاه بعض المرجعيات العليا الفائقة، وبدا لمردوخ أن مانحتاجه هو نمطٌ كتابيّ أكثر جدية أخلاقيةً وأكثر إنغماساً في المسؤولية، وهذا هو مادفعها إلى تخليق نوع جديد من الرواية الفلسفية، وقد فعلت هذا أول الأمر ضمن تيار وجوديّ لكنها مضت في نهاية الأمر أبعد من حدود الحرية الرومانتيكية ذات الجرعة المفرطة التي جاءت بها الوجودية، ثم راحت تطوّر نوعاً متفرّداً من الأسلوب الفلسفي المتميّز - أسلوب كتابي أقل توتراً وقلقاً، وأكثر عمليةً، وأكثر إنغماساً في الوقت ذاته بموضوعة إعادة تأسيس الخلفية القيميّة في الرواية.

في روايتها (البحر، البحر *The Sea ، The Sea*) (١٩٧٨) تلتقطُ مردوخ حالة رجلٍ ذي تأثير وسطوة ثم ترى ماالذي سيحصل له لاحقاً عندما يحاول مغادرة الواقع وأن يكون سيداً لعالم خلقه هو ليحتويه بالكامل وعلى نحوٍ فيه مايكفي من الإشباع والرضا. تشارلز آروبي *Charles Arrowby*: مخرج مسرحي ذاق نجاحاً عظيماً في حياته ثم يعتزمُ أن يتقاعد ويمضي البقية الباقية من حياته في منزلٍ متواضع قريباً من البحر بغية عزل ذاته وبالنتيجة لجعل عالمه نقياً وكاملاً ومكتفياً بنفسه. هو يفشل بالطبع في نهاية المطاف، ومن خلال عملية الفشل هذه تعالج مردوخ واحدةً من الحدوسات الفلسفية الخاصة بطبيعة الإرادة والأفكار الخادعة *fallacies* للرغبة. يدرك آروبي أخيراً شيئاً شبيهاً بذاك الذي لطالما تحدثت عنه مردوخ بشأن الحقائق (الواقعيات) الأخلاقية: (أيةُ سلاسل عصية على العدّ من المسببات الكارثية المميتة

لغدر الأفراد وطمعهم وتخاذلهم إستحالت آخر الأمر مصائد للإيقاع بالآخرين. إن مما يبعث أعظم الغرابة في نفسي أنني عندما إعتزمتُ الذهاب إلى البحر تخيلْتُ أن بمقدوري التخلي عن العالم.): إن مثل هذه العبارة يجب عدّها على الفور عبارة غير حداثية بسبب محمولها التصويري المباشر ولكونها تُذكَرُ في نهاية رواية تبدو - ظاهرياً - تقليدية تماماً. تمضي مردوخ في السرد بصوت آروبي الذاتي وبصيغة الشخص الأول *First Person* ولكن ينتابنا القليل فحسب من الإرباك واللايقين اللذيْن يُعدّان معالم أساسية للرواية الحديثة، ولكن برغم هذا فإن النمط الروائي الفلسفي يغدو تجريبياً بالكامل لأن مردوخ أعادت تشكيل (الفكرة الطبيعية غير التقليدية للشخصية الروائية) مبيّنةً كم أن (الأشخاص الموغلين في الواقعية مدمّرون للاسطورة)، وكم أن (الحوادث الطارئة غير المتوقعة مدمرة للفنتازيا ولفتح المسالك أمام الخيال)، وكيف يمكن للأمريْن أن (يزوّدانا بمفردات جديدة من التجربة وصورة أكثر صدقاً عن الحرية). تواجه مردوخ حالة خسران القيم الأساسية التي تسبّبت بها الحداثة بفرضها على الفن الروائي إطاراتٍ مفاهيمية محلّ القيم الأساسية [١٣].

إستطاعت الرواية الفلسفية، وبقدرٍ يُعتدُّ به، جعل (رواية الأفكار) وسيلة للتجريب مع الشكل الروائي (كما في الإنعطافات الوجودية لدى بيكيت، والحرية اللامرئية لدى إليسون، والنزعات الأخلاقية لدى مردوخ)، وهكذا تمكنتْ بهذا الفعل من دعم الرواية الحديثة وتوفير حلّ لمعضلاتها الإشكالية مع الواقع لأنها وفّرت وسائل لبلوغ حس المسؤولية الذي تطلع إليه الكتّاب الروائيون الحداثيون آنذاك، وفي الوقت ذاته تمكّنت رواية الأفكار من الإرتقاء بالعوالم الجديدة من الخيال الجمالي ودفعها إلى آفاق مدهشة.

على الضد من المقاربة الفلسفية للرواية الحديثة، كان ثمة وسيلة أخرى للجمع بين الإبتكار والواقع في الرواية الحديثة، ومثلت تلك الوسيلة بشكلٍ من الأشكال نمطاً من النزعة الجنسانية *Sexuality*: سمح كتّاب منتصف القرن للجنسانية بأن تعبّر عن نفسها في الرواية بعد أن صار هؤلاء أكثر تلامساً مع الحقائق اليومية، وفي الوقت ذاته أجبرت ديناميات الرغبة الجنسية الرواية على القبول بتقنيات وأساليب تجريبية جديدة.

كنّا في فصول سابقة قد بدأنا تلمس كيفية حدوث هذا الأمر مع بواكير الأطوار الأولية من الرواية الحديثة. في رواية (يوليسيس) تبدو حالة ليوبولد بلووم اللابطولية ذات علاقة عظيمة بميوله المازوخية: فهو يستطيب ويتلذذ بفكرة هيمنة إمرأة عليه، والفصل الخامس عشر بكامله من الرواية مُكرّسٌ للفنتازيات المُصاحِبة للهيمنة التي تفرضها (بيللا كوهين)، العاهرة ذات المواصفات الرجولية على ليوبولد: (لذلك أنت لامكان لك وأراك ملكية خاصة بي،،، شيئاً موضوعاً تحت نير العبودية لي)، فيصرخ بلووم (أنثى كاملة ! لكم رغبت في هيمنتك بقوة،،، أنتِ أستاذ ! أنتِ أستاذة !). إن مثل هذه الفنتازيات الإيروتيكية حققت إرتقاء مميزاً في الرواية الجديدة، فقد برهنت هذه الفنتازيات أن الرغبة يمكن أن تحلّ محل العقلنة، ويمكنها أن نطغى بنكهتها الدرامية على الأدوار المختلفة التي تدفعُنا مُشتَهياتُنا لإجتراحها كل يومٍ.

في روايات دي. إج. لورنس *D. H. Lawrence* يظهر الجنس متقدماً على الفكر وحاكماً له: إن قناعة لورنس بأن الثقافة الحديثة نمت إلى حدود موغلة في التجريد والعقلنة قادته إلى جعل رواياته متخمة بالتشخيصات الجسدية، وإلى جعل الغرائز – لاغيرها – هي مايعيد هيكلة رواياته ويشكّلها

على نحوٍ جديد، وكانت إحدى وسائله في فعل هذا الأمر هي التأكيد على سطوة الدوافع الإيروتيكية. أثارت رواية لورنس (عشيق السيدة تشاترلي *Lady Chatterley"s Lover*) (١٩٢٦) فضيحة مدوية في العالم بتناولها المباشر والفاضح لموضوعة الرغبات الجنسية، وأن أكثر مابدا صادماً في تلك الرواية هو الطريقة التي عُرِضت فيها الدوافع الجنسية بشكل تقدّمت فيه على كل أمر آخر سواها: حكاية إمرأة من الطبقة العليا تمنح رجلاً من الطبقة الدّنيا القدرة على الوصول إليها وتمكّنه من ممارسة الهيمنة الجنسية عليها، وتؤكد الرواية علوية الجنس وأسبقيته وسطوته التي تتقدمُ على كل الإنشغالات الأخرى. إن التأكيد على الرغبة الجنسية تغدو في هذه الرواية وسيلة جديدة لإعلامِنا عن حقيقة الدوافع الإنسانية بعد أن كان الجنس يُشيْطَنُ ويُقمَعُ في الروايات السابقة، ومنذ أن صارت موضوعة الجنس المسألة الأساسية في مثاليات لورنس الروائية فقد شكّلت منذ ذلك الحين جوهر ماهية التمرد الروائي الحداثي وكذلك غدت واحدة من أفضل الوسائل لتفنيد ودحض الأكاذيب ومظاهر النفاق السائدة في المجتمع المتحضّر. وفّرت النزعة الإيروتيكية *Eroticism* ، فوق ذلك، نماذج تعبيرية جديدة أمام الرواية: حل عدم التجانس النصّي الداخلي محل الإرتقاء الروائي الهادئ والمُعقلن، وكسرت المشاعر المتفجرة حيادية وهدوء السرد الموضوعي، ومضت هذه التغيرات الروائية في لعب أدوارها التأثيرية بعد أن ترسّخت سطوة النزعة الإيروتيكية كوسيلةٍ في تحدي الأعراف الاجتماعية التقليدية، ولجعل الرواية الحديثة أكثر إنفتاحاً على الواقع.

في ذات السنة التي نشر فيها لورنس روايته (عشيق السيدة تشاترلي) ظهر كتابٌ آخر سرعان ماأدين بالفحشاء والخلاعة مثل

كتاب لورنس: ذاك هو (بئر الوحدة *The Well of Loneliness*) للكاتب رادكليف هول *Radcliffe Hall* الذي كسر الصمت المحيط بظاهرة السحاقية *Lesbianism* التي لم تكن - حتى ذلك الحين - قد أشير إليها في الأوساط العامة أية إشارة تلمّحُ (محض تلميح فحسب) إلى كونها إحتمالية ممكنة الوجود، وتشاركت رواية (بئر الوحدة) مع الروايات الحداثية الأخرى القناعة بأن الجسد الإيروتيكي يحوز الكثير من الحقائق الجديدة التي ينبغي البوحُ بها إلى العالم.

من جانب آخر، وفي مستوىً أكثر قسوة وفظاظة، تبدو ذات الحاجة الإيروتيكية واضحة المعالم في رواية هنري ميلّر *Henry Miller* الموسومة (مدار السرطان *Tropic of Cancer*) (١٩٣٤). تحكي رواية ميلّر عن أمريكي تائه في باريس ومنغمس في أسلوب حياةٍ بوهيميّة ومفرط في الشراب، لكنه مع ذلك يتطلع إلى نوعٍ من الأفعال الإيروتيكية التي يمكن فيها للجنس أن يزيح النقاب عن طائفة كاملة من التجارب الجديدة غير المختبرة. يرفع كتاب ميلّر الحبّ (الإيروتيكي) إلى مصاف الملاذ، وإلى نوعٍ جديد من الإحتواء الذاتي كما يدفع بالرواية إلى آفاق جديدة من الكشوفات الجسدية. فيما يخص القرّاء المصدومين عندما راح ضديد البطل *anti–hero* في رواية ميلّر لايلقي بالاً لأية قواعد أو توقعاتٍ متحضرة فقد جعل نفسه - إلى جانب النساء واللغة كذلك - موضوع شهيةٍ بدائية للحياة الإيروتيكية وبدا كمن قلّم أظفار الرواية الحديثة وجعل منها قسوة وحشية خالصة، ولكنه في الوقت ذاته عندما يفعل هذا الأمر فهو يحارِب القوى اللاإنسانية للحداثة عبر بعث الأخلاقيات التقليدية المدفونة والتي في مقدورها شحذ الرغبات التي يمكنها جعل الأفراد كائناتٍ حقيقية وأصيلة، وكما كتبت أنابيس نن *Anais Nin* بشأن (مدار السرطان): (هذا

كتابٌ......... يمكنه إستعادة شهيتنا لِلحقائق الأساسية في الحياة) من خلال محاربة الإنزواء الذي فرضتْه الحياة الحديثة على الأفراد: (........ في عالم غدا مشلولاً من جراء فرط الإستبطان وسبر أغوار الأفكار المجردة، ومُصاباً بالإمساك بسبب الوجبات العقلية الثقيلة،،، فإن هذا العرض الوحشي الأساسي للجسد العاري يأتي كدفقة دم تبعث الحياة.)، وبالنسبة إلى الرواية الحديثة فإن إعادة إحياء الجسدً هذه عنت (إندفاعاً إلى الامام في مجاهل أرض غير مطروقة): مثل كُتّابِ آخرين إبتغى ميلّر (صدم وهزّ عديمي الحياة الخانعين في رقدتهم الطويلة...)، وقد فعلِ ميلّر هذا وهو عليمٌ بأن (الفن عابرٌ) في حياة الأفراد لأنه ماعاد يُسيلُ دماءَهم مثلما تفعل وسائل أخرى. علم ميلّر، بكلماتِ أخرى، أن تجارب الرواية الحديثة يمكن أن تخدم مثل نوعٍ من (التخدير *Anaesthesia*) وأن الصّراحة الإيروتيكية الكاملة هيَ وحدها الكفيلة بتوفير عملية (نقل الدم) التي تحتاجها الرواية الحديثة لكي تمضي في البقاء والإرتقاء (١٤).

ربما تكون رواية لوليتا *Lolita* (١٩٥٥) للروائي فلاديمير نابوكوف *Vladimir Nabokov* هي المثال الأفضل للتوجه الروائي الحداثي القائم على أساس أن موضوعة الجنسانية الصادمة يمكن أن تعزز حيوية وقدرة الرواية الحديثة على النمو والإرتقاء والإستدامة. همبرت همبرت *Humbert Humbert* (البروفسور الأوربي بطل الرواية) رجل على شيئ من الشذوذ الجنسي: هو يائس من الإنخراط في علاقة جنسية مع طفلةٍ لم تبلغ بعدُ وذلك بدافع ولعه في (إستكشاف السحر الجحيمي للساحرات اليافعات الفاتنات) ولكنه ينجح آخر الأمر في الإتيان بهذا الفعل من غير أية مراوغة أوِ جهدِ عظيم. إن مثل إنشغال نابوكوف يبدو بعيداً للغاية من أن يشكل مادة واعدة لأية رواية حديثة: المروق على التقاليد السائدة يبدو واضحاً (وهو أمر حسن ومرغوب فيه دوماً)

ولكنه موغلٌ في الحسّية ومفرطٌ في الإبتعاد عن نيل الفسحة الخلاصية، وبدت الحبكة في رواية نابوكوف متضادة مع حس المفارقة والفرادة في القيم التي تطلعت إليها الرواية الحديثة، ولكن غرض نابوكوف لم يكن ببساطة رواية حكايةٍ جنسية صادمة بل هو يتحدى أكثر التابوهات عصياناً على التناول لالمحض مايوفّره هذا الفعل من إحساسٍ بالمروق الحسّي نحو عوالم غير مطروقة بل للسعي وراء الحقيقة أينما كانت طالما كان هذا السعي خليقاً بضخّ الحيوية والتوهج في اللغة والفن. يدفع نابوكوف بالدافع الجمالي إلى أقصى مدياته المتطرفة مانحاً صوت السارد في روايته أكثر أشكال البلاغة الفنتازية فصاحةً وكشفاً، وفي ردّه على إدّعاء الخلاعة عديمة المعنى التي أسبغها البعض على روايته (لوليتا) كتب نابوكوف: (**بالنسبة لي فإن العمل الروائي يكون له وجود مؤكّد طالما إمتلك القدرة على منحي ماأحب وصفه بِالنعيم الجماليّ: ذاك هو الإحساس بكوني، في مكانٍ ما وبطريقةٍ ما، مرتبطاً بحالاتٍ وجودية أخرى حيث يكون الفن - وكذلك حب الإستطلاع والكياسة واللطافة والنشوة الذهنية - هي المعايير الحاكمة السائدة**) (١٥). عندما يكون الفن هو المعيار الحاكم تغدو الأخلاقيات غير ذات تأثيرٍ أو علاقة بجودة الفن الروائي: هذا هو الحُكْم الجمالي وربما يكون الدافع الأساسي والمفصلي وراء التجريب الحداثي المدفوع بطريقة مدركة ذاتياً إلى تخومه القصوى بقصد إمتحان وكشف سطوة الفن العظيمة. مكّنت الجنسانية المتطرفة نابوكوف من الإرتقاء بأجندته الجمالية بعيداً من غير مغادرة مايتطلع إليه القارئ الذوّاقة: عندما يدرك همبرت همبرت في يأسٍ بأنه في غياب لوليتا (لن يكون ثمة أمرٌ متاحٌ له سوى اللعب بالكلمات !) ندرك نحن أن لديه الكثير مما يتعامل معه حقاً وأن النعيم الجمالي الذي سينتج عن ملاعبته بالكلمات هي الجائزة التي سنحصل عليها - في أقل التقادير - مقابل الفعل الشائن الذي أقدم عليه.

الفحش السردي في رواية (لوليتا) يصبح المكان الذي تتلاقى فيه التجربة الروائية مع الواقع، وهو ذات مانلحظه في الروايات المبكرة التي كتبتها أنجيلا كارتر *Angela Carter* التي ترى في الجنس فعالية قوطية *Gothic* – تعبير دائمي عن الفنتازيات الغروتسكية *grotesque* (أي الأكثر تنافراً وغرابةً، المترجمة) المرتبطة مع الخيال الثقافي، والجنس – بسبب هذا – هو مايمنح أعمال كارتر ذلك الثراء الفنتازي الذي عُرِفت به، بل وحتى هذا هو مامكّنها من تحليل الدوافع الأكثر ظلمةً للرغبة البشرية. في روايتها (متجر الألعاب السحري *The Magic Toyshop*) (١٩٦٧) تصنع كارتر شيئاً أريد له ان يكون جذاباً وممتعاً (ذاك هو متجر الألعاب السحري) وتلك إستعارة مدروسة بدقة للهيمنة الجنسية السائدة التي يبديها الرجال تجاه النساء: فتاة شابة أرسِلت – بعد أن تيتّمت – لتعيش مع عمها الذي يديرُ متجر ألعابٍ سيغدو بعد حين مكاناً لإختبار مشاهد العنف والرعب المغلّفة بالغموض. في ذروة الرواية تُجبَر ميلاني لتقمص دور ليدا التي ستغتصبها لعبة على هيئة بجعةٍ ضخمة، وتجري وقائع الإغتصاب في مشهدٍ يضج برعبٍ لايمكن تصوره:

..... الآن ظهرَتْ على المنصة ومعها لعبة لبجعة ضخمة،،، وفيما هي تنظر للأعلى كان في مقدورها رؤية عمها فيليب وهو يتحكم بحركات البجعة،،، وفي تلك اللحظة قفزت البجعة قفزة خرقاء ولبثت بين فخذيها. قاومَتْ بكل ماأوتيت من قوة للتملّص من البجعة لكن جناحي البجعة الضخمة كانا يطوّقانها كخيمة،،، مال رأس البجعة إلى الأمام ولامس رقبتها، وراح المنقار المذهّب يغوص عميقاً في اللحم الطري،،، صرخت بأقصى علو صوتها ولكنها ماكانت حتى تدركُ حقيقة صراخها. خيّمت البجعة على جسدها بأكمله ماخلا أرجلها التي كانت ترفس الأرض بقوة، ووجهها الذي كان لايزال يواصل

الصراخ. كانت البجعة العاهرة قد أحكمت إعتلاءها تماماً وبإحكام لاسبيل لمقاومته...............

الرمزية المفرطة هنا هي وسيلة كارتر في الحديث عن أهوال الرعب الملازمة للإخضاع الجنسي للنساء، ولم يكن في مقدور أي نصّ أقل حدة من نصّ كارتر سوى أن يضيع ماكانت تشعر به ميلاني من عِظَم البغضاء والسخف عند تعرضها للتجربة الجنسية الأولى في حياتها. الباطريركية *Patriarchy*، وبالطريقة التي تبتغي كارتر قولها، هي سمعة مفرطة في اللاإنسانية ومقترنة بالعنف الجنسي دوماً، وهي سمة بدائية وتبعث في النفس الكثير من التقزز والنفور على النحو الذي شهدناه في المشهد المقتطع من الرواية أعلاه، ومثلما هي الحالة مع رواية نابوكوف نتلمس في رواية كارتر خيالاً منحرفاً وشاذاً قادراً على إخبارنا وبطريقة فورية بالحقائق السائدة في الحياة وفي الوقت ذاته يحقق التكثيف الجمالي المطلوب في الرواية الحديثة، وهنا أيضاً نحصل وللمرة الثانية على التركيبة الحداثية بفعل وسائل أخرى (جنسية في هذه الحالة) بعيداً عن الدقة المفرطة الملازمة لبعض الكتابات الروائية الحديثة، وهذا من شأنه تجديد الخيارات المتاحة أمام الكاتب.

في الروايتيْن الإيروتيكية والوجودية نحصل على مقاربتيْن إثنتين من المقاربات الجديدة نحو الواقع والتي يمكن من خلالها للتجريب الروائي أن يتجذر في أساسيات الحياة الحقيقية، وقد أثبت ذلك النوعان الروائيان قدرة عظيمة بسبب الطريقة الروائية التي يُكتبان بها والتي تنطوي على سمتين إثنتين: ملامسة أساسيات الحياة، والفنتازية الطاغية. إستطاعت تلك المقاربتان الروائيتان تغطية كامل الطيف الروائي إبتداءً من الإنشغالات الإجتماعية القوية (مثلما رأينا في الرجل اللامرئي، ومتجر الألعاب السحري)،،، وحتى العقول الضائعة

الغربية (كما رأينا في ميرفي، ولوليتا)، ومنَحَنا ذلك النوعان الروائيان حكاياتٍ واضحة وبلا أي لون من ألوان المواربة عن الحياة الحقيقية للجسد في إطارٍ من الابداع الجمالي وبإستخدام أكثر أشكال الخيال الروائي قسوةً وفظاظة، كما تمكّنت هذه الروايات من توسيع مدى الرواية الحديثة لتشمل روايات الأفكار (روايات آيريس مردوخ)، وحكايات الجنس البدائي المتوحش (في رواية مدار السرطان مثلاً)، وهكذا بتنا نلمح الرواية الحديثة وهي تندفع بإتجاه إيجاد فرصٍ أعظم أمام وسائلها في تشكيل التجربة الإنسانية وجعلها قادرةً على قولبة الحداثة في أشكالٍ قابلةٍ للعيش والتمثل البشريّ.

سعت الرواية الحديثة للحصول على فرصٍ أكبر من خلال البحث عن (أراضٍ بكرٍ) لم تكن قد وطأتها قبل الآن، وفيما يخص الروائيين الحداثيين الأوائل عنى التغيير الإكتفاء ببذل جهدٍ على صعيد الشكل الروائي وكان الأمر آنذاك شبيهاً بالمقايسة التالية: إذا أردت أن تجعل الرواية حديثة فينبغي عليك تجريب أشكال جديدة في الوصف والتشخيص والسرد، وكان هذا الجهد بالنسبة لهؤلاء الكتّاب يُعدُّ كيفياً وغير ملزِم طالما كان بإمكانهم الكتابة بذات الأنماط التقليدية السابقة على الرغم من التغييرات الثورية التي طالت العصور الحديثة، أما بالنسبة للمجموعات المتأخرة من الكتّاب الحداثيين فإن التغير الشكلي لم يكن موضوع خيارٍ كيفيّ لهم لأنهم – ببساطة – تشبعوا بفضيلة العيش والكتابة وسط ثقافاتٍ جديدة كاشفة – ثقافات نشأت في أعقاب الهيمنة الإمبريالية وإنتهت إلى حالة تقرير المصير الشامل، لهذا لم يكن أمام هؤلاء الكُتّاب إلا أن يكتبوا بوسائل جديدة عن أشياء جديدة. عندما إندفع الكّتاب من افريقيا والهند ومنطقة الكاريبي ومناطق عدة أخرى برواية حكاياتهم فقد أسهموا في تحديث الرواية

وجعلوها ترقى إلى مصاف القدرة على إجتراح مسالك جديدة للتعبير بلغاتٍ ومنظورات تعود للثقافات التي خلقتها الحداثة.

عندما كان طفلاً أراد في. إس. نيبول *V. S. Naipul* أن يكون كاتباً، ولكن (نما لعلمي وعلى نحوٍ مترافق مع رغبتي في أنْ أكون كاتباً أنّ الأدب الذي خلق فيّ تلك الرغبة قدم من عالم آخر بعيد للغاية عن عالمنا نحن). تحدّر نيبول من عائلة مهاجرين هنود إستوطنوا ترينيداد، وسيغدو في نهاية المطاف روائياً حائزاً لجائزة نوبل، ولكنه في بادئ الأمر وجد أن خلفيته الثقافية (الكومنويلثيّة *Commonwealth*) قذفته بعيداً عن جذور الثقافة الأدبية السائدة في عالمه الجديد. أحب نيبول قراءة (كونراد) و(هكسلي) ولطالما إبتغى تقليدهما، ولكنْ (عندما كان الأمر يتعلق بالكُتّاب الحداثيين كنت أجد في تأكيدهم الصارم على شخصياتهم هم - لاشخصيات الآخرين - أمراً مُلجِماً لي: لم يكن بوسعي أن أكون موم *Maugham* آخر في لندن أو هكسلي آخر، أو آكرلي آخر في الهند). (لم يكن بحوزتي المفتاح التخييلي)، وإفتقدَتْ (الرواية الحديثة إلى القدرة على الوصول لما يحقق طموحات نيبول رغم عدم قدرته على فتح مغاليقها إلا بعد سنواتٍ من السفر والتعلّم في لندن وأكسفورد حيث صار ممكناً تجسير الفجوة بين نيبول والرواية الحديثة: إكتشف نيبول في لندن الثيمة والصوت الّذيْن سيجعلانه كاتباً يمتلك القدرة على تغيير مستقبل الرواية. في بداية الأمر لم يكن نيبول قادراً على الكتابة (لإفتقاده إلى المفتاح التخييلي) - لذا أدرك أن مادته الكتابية ينبغي أن تكون (حياة مختلطة) بين شوارع المدينة في ترينيداد و(طرق العيش والعادات التي إعتادها في الهند)، كما أمسك نيبول بناصية (الصوت المختلط) - صوت هندي وإسباني وبريطاني، ثم إستحالت

الحياة المختلطة مع الأصوات المختلطة في نهاية الأمر روايات نيبول المبكرة: المُدلّك الساحر *The Mystic Masseur* (١٩٥٧)، وَ شارع ميغويل *Miguel Street* (١٩٥٩) - تلك الروايات التي مثّلت علامة إرتقاء مبكرة في محاولة الرواية الحديثة إختراق عوالم جديدة غير مطروقة [١٦].

ماتكلمنا عنه أعلاه مثّل الطور الروائي الذي يمكن وصفه (الرواية الكومنويلثيّة *Commonwealth Fiction*) - ذلك الطور الفاصل بين حقبة الكتابة المضادة للإمبريالية والتي مثّلها روائيون متمردون على الثقافة الإمبريالية من أمثال (كونراد، فوستر) وبين الحقبة التي طوّر فيها كُتّاب مابعدكولونياليون مفاهيم ولغاتٍ سياسية جديدة تماماً. كان ذلك الطور الروائي - الطور الكومنويلثيّ - بمثابة فترة إنتقالية تعجّ بالتجارب الكتابية الجديدة إبتداءً من الأمم الناطقة بالإنكليزية في الأطوار الأولى من إستقلالها عن القوى الكولونيالية (مثل الهند التي نالت إستقلالها عام ١٩٤٧)، وحتى البلدان الأفريقية التي إبتدأت الكفاح لنيل إستقلالها خلال خمسينات وستينات القرن الماضي. كانت تلك لحظة فاصلة في بداية سلسلة التغييرات التي ستبرهن كونها حاسمة في حياة الرواية الحديثة من خلال خلقها إحتياجاتٍ جديدة للوسائل التجريبية القادرة على تقديم كشف حساب بخصوص الإضطرابات الهائلة التي رافقت الحداثة.

إحدى الروايات المفصلية في هذه الحقبة الإنتقالية عظيمة الأهمية هي رواية تشينوا أتشيبي *Chenua Achebe* المعنونة (الأشياء تتداعى *Things Fall Apart*) (١٩٥٨): العمل الذي يعدُّ من بين أوائل وَأهم الاعمال التي أزاحت البؤرة الروائية العالمية نحو الإهتمام بالأشكال الثقافية الجديدة والمنظورات السياسية الجديدة كذلك. (الأشياء

تتداعى): هي حكاية المغامرة الإمبريالية في أفريقيا،،، هي حكاية عادية للغاية لكنها صارت هنا تُحكى من وجهة نظر من وقع عليه نير الإستعمار الكولونيالي. تركز الرواية على قائد ومحارب من قبيلة إيبو *Ibo* يدعى (أوكونكو *Okonkwo*) الذي يعاني عيباً ماساوياً (يعدّه بمثابة عارٍ له) لأن أباه ظلّ على الدوام مصدر حرجٍ عظيم له بسبب كسله المستديم وعزوفه عن العمل الشاق أو حيازة أيٍّ معنى من معاني الشرف الخليقة بجعل من ينتمي لقبيلة الأيبو جديراً بحيازة العظمة والرفعة ومستحقاً لها، وعندما يعتزم أوكونكو التعويض عن تقاعس أبيه في حيازة الشرف والمجد يغدو متصلباً للغاية ومغالياً في الإعتداد بنفسه وذا عقلية أحادية النظرة بطريقة مفرطة، لذا عندما حلّ البيض في أرضه لم يُبدِ أياً من إمارات القدرة التكيفية معهم. (هيمن الخوف على حياته بأكملها،،، الخوف من الفشل والضعف) وجعل منه الخوف وبطريقة ساخرة غير قادرٍ على النجاح وغير قادرٍ على إجتراح التغييرات المطلوبة مع الزمن. إن حالة العجز وفقدان القدرة في هذا الموضع من الرواية تبدو بطولية: يقاوم أوكونكو تجاوزات حكم البيض في وقتٍ يبدو معه أيُّ ترحيب بأية محاولةٍ تكيفية مع البيض كفيلاً بتدمير ثقافة الإيبو، لكن عدم مرونته في هذا الميدان تعدُّ ضعفاً في الوقت ذاته لأنها ستقود في النهاية إلى إقدامه على الإنتحار - ذلك الفعل الشائن بالنسبة إلى قيم الأيبو. عندما يركّز أتشيبي على معضلة أوكونكو بهذا القدر المفرط فإنّه يرمي إلى عرض الإشكاليات المعقدة الناجمة عن (التماس أو الإحتكاك) بين القيم الأفريقية والغربية، ولو أن أتشيبي كان وصف ببساطة شخصية فائقة الجودة والخير والكيفية التي تم بها تدميرها من قبل الإمبريالية لكانت روايته مؤثرة من الناحية السياسية ولكن كانت ستغدو ثنائية الأبعاد (أي تتحدث عن القيم الأفريقية والغربية بنفس القدر من الأهمية والتأثير، المترجمة)، وفي الوقت ذاته لو أن اتشيبي

إقتصر على وصف الطريقة السهلة التي تخاذلت فيها ثقافة الأيبو سريعاً أمام الثقافة الإمبريالية لما كان فعل شيئاً مختلفاً عمّا فعلته الكثير من الكتب المنشورة حتى ذلك الوقت عندما أعطت للقارئ إنطباعاً بأن أفريقيا أرض بدائية لاتمتلك ثقافاتها الخاصة بها. عندما جمع اتشيبي بين هاتين المقاربتيْن: التأكيد على مواطن الثقة والضعف في ثقافة الإيبو، تمكن حينها من وصف تعقيد حالة الإحتكاك الثقافي وما خلفتْه من نتائج كارثية على الشعوب الأفريقية، وبدا عمل أتشيبي في تلك المقاربتيْن وكأنه يصف المدى الكامل للمساهمات الثقافية لهما بعد أن صار في مقدوره تناول مظاهر الضعف والقوة في كل من تينك الثقافتين، وفوق كل هذا سمحت تلك المقاربتان لأتشيبي بإضاءة نوع من الغموض الثري الذي يحيط بالتقاليد الثقافية التي تعكس تأريخاً ثرياً وتقاليد غنية مضمّخة بالتطورات القانونية والإقتصادية ، والأهم من كل هذا الروحانية ، التي تمتاز بها الثقافة الأفريقية.

رواية أخرى من الروايات الكومنويلثية الجديرة بالنظر والإعتبار هي رواية نيبول الممتازة المبكرة (منزلٌ للسيد بيسواس *A House For Mr. Biswass*) (١٩٦١): تحكي الرواية عن جهود رجلٍ لبناء بيتٍ مناسب له وسط ثقافة ثرية وقامعة في الوقت ذاته - ثقافة المجتمع الهندي المهاجر إلى جزيرة ترينيداد الكاريبية. يصيب النجاح الرجل آخر الأمر فيما سعى إليه، ورغم أن البيت الذي بناه كان أصغر بكثير مما طمح إليه لكن المعنى الكامن في قلب الموضوع غير قابلٍ للمساءلة أو الإنكار: (عندما كان صغيراً إعتاد التنقل من منزلٍ غريب إلى آخر)، لكنه يحصل أخيراً على (حصته الشخصية من الأرض)، وتبدو السعادة التي يحصل عليها من وراء بنائه ذلك البيت الصغير طافحة بأقصى أشكال الحيوية:

..... كم سيكون الأمر فظيعاً، في هذا الوقت، أن تكون من غير منزلٍ

كهذا: أن تموت بين أوراق التولسي *Tulsis* وسط قذارة تلك العائلة الكبيرة التي يستحيل تميز أفرادها عن بعضهم،،،، كم هو فظيعٌ أن تترك الأطفال وراءك وهم محشورون حشراً في غرفة وحيدة، والأسوأ من ذلك ان تعيش حياتك من غير حتّى محاولة الإدعاء بأنّ لك حصة ما من هذه الأرض،،، كم هو فظيعٌ أن تعيش كما لو كنتَ فضلةً زائدة غير ذات أهمية ولايُعتدُّ بشأنها.

(التولسي *Tulsis* : نبتة مقدسة طبقاً للمعتقدات الهندوسية التي ترى فيها تمظهراً أرضياً للآلهة تولسي *goddess Tulsi* رفيقة الإله فيشنو *god Vishnu*، ويعدُّ تناول أوراق هذه النبتة واجباً طقوسياً لازماً في العبادات الهندوسية، المترجمة).

من الواضح أن البيت يشير بطريقة رمزية صارخة إلى نوعٍ من الإنبثاق مابعد الإمبريالي من رحم إمبراطورية عظيمة غاربة (حكاية الشخص الذي يمكنه حيازة حصته من الأرض في نهاية المطاف)، ولكن البيت يغدو – وعلى نحوٍ أكثر تصويراً – رمزاً إستعارياً لإنبثاق الكاتب الكومنويلثي. مثّلت البيوت، ولوقتٍ طويل، رموزاً للرواية ذاتها: على سبيل المثال مثلما فعل هنري جيمس *Henry James* في المقدمة التي كتبها لروايته (صورة سيدة *The Portrait of a Lady*) عندما كتب عن (بيت الرواية *The House of Fiction*)، وتبنى نيبول التقليد ذاته عندما جعل السيد بيسواس يبحث عن بيتٍ له وعن مهنةٍ ككاتبٍ في الوقت ذاته، ولكن نيبول إبتغى إحياء ذلك التقليد وبعث الجدّة فيه لأن (بيت نيبول) يثير تساؤلات مختلفة عما سبق: كيف ينبغي لهذا المنزل أن يبدو وهو المشيّد بمصادر وفّرها رجلٌ وحيد إبتغى من ورائها مخالفة توقعات ثقافته المهاجرة والتوقّعات التي تعِدُ بها الإمكانيات المفتوحة أمامه في الفضاء الثقافي الذي هاجر إليه.

الفضيلة الأكبر التي جاءت بها الرواية الكومنويلثية إلى ميدان الرواية الحديثة كانت التسويغ غير المسبوق للطموح الروائي في مواجهة الحداثة بأشكالٍ جديدة، وقد وفّرت الرواية الكومنويلثية هذا التسويغ لأن الحداثة ربما ماكان ممكناً الإحساس بها في أي مكانٍ من العالم أكثر من الكولونياليات السابقة حيث كان التغيير الغامض ماهية كل وجهٍ من أوجه الحياة هناك. نجحت الرواية الكومنويلثية في فعل هذا الأمر لأنّ الأشكال الروائية الجديدة التي جاءت بها كانت تبدو طبيعية للغاية بالنسبة إلى كُتّابٍ إبتغوا الشروع في أنماطٍ كتابية جديدة، وكذلك لأن روايات هؤلاء الكُتّاب كانت لها تأثيراتٌ عظيمة الأثر على الضمائر السياسية، والسايكولوجيات، والحواجز الجمالية بين الثقافات والتي إبتغى هؤلاء الكُتّاب خلخلتها وتغييرها. ربما يعترض البعض على تسمية تلك الروايات بمسمّى (الرواية الكومنويلثية) لما يرونه من حتمية إقتران هذا العنوان بالإمبراطورية البريطانية: يرى سلمان رشدي *Salman Rushdie*، على سبيل المثال، أن هذا التوصيف (غير مفيد ويبدو عسيراً على الذائقة إلى حدّما) ويخلق نوعاً من الشعور بإنزواء الجماعة البشرية في (غيتو *Ghetto*) الأمر الذي ينتج عنه (تغيير محتوى المدى الواسع لمفردة "الادب الإنكليزيّ" .... إلى مدىً أضيق بكثير ويحيلُ إلى معنىً طوبوغرافي أو قومي أو حتى إنعزالي عنصري)، ومن المؤكد أن النوع الكتابي الكومنويلثي لم يحتفِ بتوصيفه الوحيد المشروع والمشخّص له إلا بعد أن بات يوسَمُ بتوصيف (مابعد الكولونيالي *Postcolonial*) في العقود اللاحقة، ولكنْ يبقى التوصيف (الكومنويلثي) يؤشر طور الإنبثاق الأولي والمبكر للأدب مابعد الكولونيالي الذي يمثل طفرة في السلسلة الإرتقائية للرواية الحديثة بإتجاه الثقافات العولمية (١٧).

NOTES

CHAPTER 6: QUESTIONING THE MODERN: MID-CENTURY REVISIONS

1. *Theodor Adorno, "Cultural criticism and society," in Prisms (1967), trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), p. 34.*
2. *Marianna Torgovnick, Going Primitive: Savage Intellects, Modern Lives (Chicago: University of Chicago Press, 1990), p. 3.*
3. *Georg Lukács, "The ideology of Modernism," in Realism in Our Time (New York: Harper and Row, 1962), pp. 21–5.*
4. *George Orwell, "England your England" (1941), in A Collection of Essays by George Orwell (New York: Doubleday, 1954), p. 279.*
5. *Mark Turner, The Literary Mind: The Origins of Thought and Language (New York: Oxford University Press, 1996), p. 4.*
6. *Philip Roth, "Writing American fiction" (1961), in Reading*

Myself and Others (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), p. 120.

7 Leslie Fiedler, "Class war in British literature," (1958), in *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 1 (New York: Stein and Day, 1971), pp. 410–11.

8. Elaine Showalter, "Lad-lit," in *On Modern British Fiction*, ed. Zachary Leader (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 60–76.

9. Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism* (1946), trans. Philip Mairet (London: Eyre Methuen, 1978), p. 29.

10. Albert Camus, *The Myth of Sisyphus* (1942), in *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (1955; New York: Vintage, 1991), p. 60.

11. Ralph Ellison, "Introduction," in *Invisible Man* (1947; New York: Vintage, 1981), p. xvii.

12. Iris Murdoch, "Against dryness" (1961), in *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, ed. Malcolm Bradbury (Manchester: Manches-ter University Press, 1977), pp. 23, 26.

13. Ibid., p. 31.

14. Anaïs Nin, "Preface," in *Tropic of Cancer* (1934; New York: Grove Press, 1961), pp. xxxi–xxxiii.

15. Vladimir Nabokov, "On a book entitled Lolita" (1956), in *Lolita* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1980), pp. 316–17.

16. V. S. Naipaul, Reading and Writing: A Personal Account (New York: New York Review of Books, 2000), pp. 9–10, 25–6.

17. Salman Rushdie, " 'Commonwealth literature' does not exist" (1983), in Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981–1991 (New York: Penguin, 1992), p. 63.

الفصل السّابع

التجديدات مابعد الحداثيّة

أحدثت الطاقة الجديدة لرواية (الكومنولث *Commonwealth*) مفارقة صارخة مع ماكان يُوصف بلحظة (النضوب الأدبي): ففي دول الكومنولث بدأ الكُتّاب يوظفون تجاربهم ويعتمدونها مصدراً لأشكال إبتكارية جديدة من الكتابة - الكتابة التي ستعمل في المقابل على تدعيم التغير الثقافي المطلوب في الوقت الذي واجه فيه الكُتاب خارج منطقة الكومنولث إحساساً عميقاً باللاجدوى وإستنفاد الغرض من الكتابة، لذا صار الإبتكار الكتابي لديهم مسألة لاغرض يُرجى منها.

وصف جون بارث *John Barth* هذه الحالة في مقالته الموسومة (أدب النضوب *The Literature of Exhaustion*) (١٩٦٧): لاحظ بارث في مقالته تلك أن التجريب الحديث الذي جعل الفن الروائي فعالية باعثة على الدهشة والأهمية بات يعملٍ من غير سبب واضح ومن غير أن تنتج عنه تأثيرات طيبة، وراح الكتّاب ببساطة يدورون في فلك ذواتهم ويميلون إلى الفعاليات الإستعراضية، وعلى الرغم من إحتكامهم إلى الكثير من الحِيَل المُستحدثة لكنها بدت نوعاً من التجريب الهادف لإحداث صدمة أو دهشة أو نقل إحساس بشطارة الكاتب وليس أكثر من هذا. في المقابل كان ثمّة كتّاب آخرون يكتبون كما لو أن الحداثة لم تحلّ بعد، فكانت كتابتهم محض توصيفات تقليدية ومواقف تقليدية وفشلٍ كامل في ولوج عالم القرن العشرين، وهكذا بدا أن الأمور قد إنحدرت إلى إنتاج (أدب الإمكانيات المستنفدة) وإلى نوعٍ من (التقليد الخاص بالتمرد ضد التقاليد القائمة). أين

كان الكُتاب الذين في قدرتهم ممارسة التجريب الهادف،،، الذين يستطيعون بالفعل إمتاع الناس بإبتكاراتهم المدهشة، وفي الوقت ذاته إيجاد المسلك الصحيح بين (الحيل المُستنفدَة) و(الكتابة التقليدية)؟ [١].

وجد بارث تلك المسالك المفتقدة في نهاية الأمر: فبعد عقدٍ من كتابته عن (أدب النضوب) كتب عن (أدب التجديد *The Literature of Replenishment*) معلناً أن الرواية أعادت ضخ بعض الحيوية في مهمتها التجريبية وإستعادت القدرة على الإرتقاء بأهداف الرواية الحديثة، ولكن بقي مستقبل الرواية الحديثة غير مؤكّد لأن تلك السنوات شهدت شيوع النزعة مابعد الحداثية ***Postmodernism***: جلبت تلك النزعة إلى الميدان الروائي نوعاً جديداً متطرفاً من التجريب المقترن برؤية تشكيكية أكثر قسوة بكثير من تلك التي جاء بها المحدّثون الروائيون، كما جاءت النزعة مابعد الحداثية بتحدّ خطير لفكرة إمتلاك الرواية (أو أي عمل فنيّ) لأيّ تأثيرات أو نتائج ذات طبيعة خلاصية. بدا، أول الأمر، أن الحقبة مابعد الحداثية عنت نهاية الرواية الحديثة ولكنها إستحالت في نهاية الأمر (تجديداً) للرواية الحديثة، وبعد أن هدّدت هذه الحقبة بوضع نهاية للإيمان في المقدرة الروائية على تمثّل الواقع إنتهت في خاتمة الأمر لتكون ترياقاً لعلاج الكثير من المعضلات التي تُرِكت بلا حلول ناجعة منذ الأطوار المبكرة من نشأة الرواية الحديثة.

ماالعلامات المميزة للحظة (النضوب) التي بدا أنها رسمت بدايات النزعة مابعد الحداثية؟ ماكانت أسبابها؟ وكيف لعبت تأثيراتها أدواراً ملحوظة في إعادة تشكيل الرواية الحديثة إذا كانت الرواية مابعد الحداثية حقاً الوريث الشرعيّ لتلك الرواية كما يوحي بذلك عنوانها؟

ينبغي إستذكار حقيقة أن الرواية الحديثة نشأت وسط مجموعة خاصة

من المشاعر المختلطة تقوم على أساس أن الرواية ينبغي أن تتعامل مع الحداثة الطاغية عبر التمثل الدرامي للحريات والمباهج التي جاءت بها تلك الحداثة، أو إنتقاد المعضلات التي تنشأ عنها كذلك، أو حتّى إنقاذ مابدت الحداثة ساعية سعياً جاداً لتحطيمه. آمن الكتّاب أنّ بمستطاع الرواية تغيير الطريقة التي يفكر بها الناس، وأنها تستطيع إعادة بعث الحيوية فيهم بإعتبارها (الكتاب المشرق للحياة)، وأنها تقدر على بعث النشوة والتعاطف فيهم، وإستعادة القدرة على التعبير عن التعقيد الجمالي والأخلاقياتي في عوالم غدت باردة الروح بفعل طغيان التقنية والعقلنة والنزعة المادية. مثّلت النزعة التشكيكية إحدى أهم سمات الرواية الحديثة، وخدمت أيضاً في دعم المثاليات التي كانت تتطلع إليها الرواية الحديثة، لكن الأمر تغير تماماً وبطريقة تدريجية، كما رأينا في الفصول السابقة، بفعل الغليان السياسي والحماسة الفكرية للعقد الثلاثيني (من القرن العشرين)، ثم في عقابيل الحرب العالمية الثانية، وأخيراً مع حلول الحقبة مابعد الحداثية.

سادت الحقبة مابعد الحداثية عندما فقد الناس إيمانهم بالمثاليات السابقة – وأيّ مثاليات أخرى معها – ، ومع أن ذلك الايمان كان في طريقه المحتوم نحو التلاشي لكن بدت كل هياكل التفكير الايجابي آيلةً للإنهيار مع مقدم الحقبة مابعد الحداثية: **أخلت المبادئ المكان للنماذج *Paradigms* الفكرية العابرة، وأخلت اليقينيات المتبقية من عصر الحداثة المكان أمام النزعة النسبية *Relativism* الكاملة.** وقفت أسبابٌ كثيرةٌ وراء هذا الإنقلاب **ولكن يمكن تعميم القول أن (الأشياء السوية والطيبة) التي إقترنت بالحداثة تغوّلت قدراتها التأثيرية وباتت قاسية لاترحم: التقنية باتت تعني القنبلة الذرية، والنزعة المادية إستحالت ثقافة إستهلاكية ذات طبيعة مفرطة في الجشع، والحضارة التي فقدت أغلب مصداقيتها في أعقاب الحرب**

العالمية الأولى صارت اليوم كذبة كبيرة وذريعة تُخفي شهية متغولة للسلطة، وبإختصار بدا كل ماكان مفيداً للحداثة وكأنه لم يعُد مفيداً، كما بدا واضحاً للعيان غياب أي أساسٍ يمكن إقامة هياكل من المعتقدات، والمشاعر الحقيقية، والطموحات القابلة للتحقق فوقه، وغدا فقدان الأسس بصورة رئيسية (و في الحقل الروائي بخاصة) سبباً في التوجه نحو أشكال) الميتاسرديات *Metanarratives*) وهو مايعني الفقدان الكامل لأي إيمان في الحكايات الكبرى التي كان الناس يميلون إلى إعتمادها في التفكير أو العيش أو العمل أو الشعور أو الكتابة(٢).

غابت، إذن، السرديات الكبرى التي تعايش معها الناس لوقت طويل، وغابت مع تلك السرديات الأسس التي أقيمت عليها القيم التي لطالما إعتمدها الناس في حياتهم. إذا كنتَ أنت تشعر بهذا الغياب، مثلما فعل الكثير من الكُتّاب والمفكّرين، فأيُّ نوعٍ من الرواية يمكنك، أو ينبغي عليك، كتابتها؟ هل يمكنك، مع غيابِ السرديات الموجّهة والأسس المستقرة، أن تفعل مثلما فعل الروائيون الحداثيون من قبل؟ تعني هذه التساؤلات بكلام أكثر دقة: هل أنت مقتنعٌ بوجود ثمة نقطة ما يمكن إبتداءً منها الإنطلاق لإنجاز شيئ جديد على أمل أن يُحدِث ذلك فرقاً ملحوظاً؟ ولكن قبل كلّ هذا: هل كان بوسع أي إمرئ أن يؤمن بإمكانية وجود شيئ جديد على الإطلاق؟. عنى (الإستنفاد) أو (النضوب) أيضاً أن كل شيئ قد تمّ فعله و لم تعد ثمّة خيارات أخرى متاحة لفعله بطريقة أخرى، وبدا كل شيئ واهناً باهتاً قابلاً للتنبؤ المسبق ومطروقاً، وحتى الأصالة إستحالت حلماً رومانسياً، أو – في حالات أكثر سوءً – صارت إستعراضاً جمالياً لاينشد خلق أشياء جديدة بل يبتغي المظهرية الخالصة وإستعراض مظاهر السطوة والسلطة، وباتت طموحات الفن الروائي في نشدان الجمال والمعنى والحكمة غطاءً

كاذباً يخفي تحته أمراً آخر تماماً: الإمتيازات الأرستقراطية أو السياسية، وبدلاً عن إبتغاء الجمال بدا أن الفن يطمح لجعل الناس يوقنون بأن هؤلاء الممسكين بشؤون الثقافة يستحقون مواقعهم بجدارة فائقة لما يحوزونه من موهبة خاصة ومتفردة في الذائقة والإبداع والمعرفة.

الحقيقة، أيضاً، بدت مستنفدة، إذ لطالما إبتغى الروائيون الحداثيون مساءلتها: رؤية الأشياء من منظورات عدّة مختلفة، والتشكيك بالحكمة التقليدية، وحتى الإقتراح بأن الحقيقة ماكثة على الدوام خارج قدراتنا على الإحساس والمعرفة، ولكن حتّى أكثر الكُتّاب الحداثيين إغراقاً في النزعة التشكيكية رأى أن من الأفضل السعي نحو الحقيقة حيث تأسس كل البناء الروائي الحديث على القناعة الصارمة بأن قدرات الفن الروائي المحسّنة تعني إحتمالات أفضل في ملامسة الحقيقة، ولكن النزعة التشكيكية مابعد الحداثية دفعت الأمر أبعد من ذلك كثيراً بتأكيدها على عدم إمكانية ملامسة الحقيقة بأي حال من الأحوال، وفي حين تطلع الروائيون الحداثيون إلى النزعة الفورية المباشرة *immediacy* كانت الحقبة الروائية مابعد الحداثية راغبة في إثبات أن أقصى مايمكن ملامسته وتوظيفه في الفن الروائي هو الوساطة *Mediation* (الفكرية واللغوية) طالما لايوجد ثمة واقع بعيد عن متناول الفكر واللغة.

عملت مابعد الحداثة على وضع مالايمكن عرضه في سياقٍ قابل للعرض فحسب، وأنكرت (السلوى أو العزاء الذي يمكن أن تجود به الأشكال الجيدة) التي كانت نقطة الشروع في الكتابة الحديثة من قبل [٣]، وكل ماإستطاعت فعله هو (التمثيل الدرامي لثيمة عدم القدرة على إمتلاك إمكانية تفسير مقبولة للعالم) [٤].

ماالذي تبقى إذن للرواية الحديثة؟ ماالشكل الذي ستكون عليه هذه الرواية بعد خسارتها إيمانها بالأصالة والفن والقدرة التمثيلية وإمكانية إجتراح الخير ونشدان السلوى والعزاء في الأشكال الروائية الجيدة؟ هل يمكن أن تستحيل الرواية محض نص معبّر عن نزعة تشكيكية كلية وسلبية تماماً؟ وإذا لم يكن ثمة معنى مؤكد في العالم فهل سيكون من الأفضل الإكتفاء بالنظر إلى العالم على أنه لعبة كبيرة فحسب؟ وإذا لم يستطع المرء التعبير عن أي شيئ في العالم فلِمَ لايجعل فشله في التعبير هذا موضوعاً صالحاً لما يبتغي الكتابة عنه؟ وإذا إستحال الفن وسيلة لدعم النوازع الأرستقراطية، فلِمَ لانطرحه أرضاً؟ وإذا لم يكن ثمة سبيلٌ للكتابة عن شيئ أصيل، ألن يكون الأفضل الإكتفاء بإبداء السخرية ممّا هو كائنٌ؟

تمكّنت الرواية من الإستجابة إلى الحالة مابعد الحداثية عبر الطرق الأربع التالية: التسلية *Play* ، المحاكاة الساخرة *Parody*، الإنعكاسية *Reflectivity*، الإنكماش *Deflation*، وبدا أن هذه الميزات الأربع هي كل ماتبقى في خزين (أقرب للنضوب)، وإستحالت الرواية بذاتها مادة لحكاية الخيبات والخسرانات التي طالت الرواية ذاتها، ورغم أنها كانت تنشد المتعة لكنها بدت فارغة في نهاية الأمر وإبتغت فوق كل شيئ تكبيل يد أية رؤية يمكن أن تتطلع بإتجاه المعنى والايمان والحقيقة.

خذ، على سبيل المثال، العمل الموسوم (كتابٌ في صندوق *Book in a Box*) (١٩٦٩) للكاتب بي. إس. جونسون *B. S. Johnson*. هنا نلمح إزدراءً وسخرية لفكرة الكتاب ذاتها عبر تهشيم عباراته وإبطال شكله القياسيّ وتحويله إلى مايشبه نوعاً من لعبة عشوائية يمكن فيها إختيار فصول الكتاب بأي ترتيب ومن غير قصدية مسبقة محددة في الإختيار، وكان الغرض من وراء الكتاب واضحاً: أن نكون مدركين

ذاتياً للتوقعات التي نخلعها نحن على أي كتاب حتى قبل أن نشرع في قراءته، وأُريدَ من طريقة القراءة هنا - التي باتت عشوائية بالكامل - أن تكون مرآة تعكس العشوائية الضاربة أطنابها في أسس عا لم بات من غير قواعد حاكمة واضحة المعا لم، و لم يكن مطلوباً من الكتابً أن يمثل أي شيئ (إذ لم يكن ثمة روابط مؤكدة بين متن الكتاب والعا لم الخارجي) بل جلّ ماإبتغاه الكتاب هو أن يترك القارئ مع توقعاته حول مايقرأ لينتهي في خاتمة الأمر إلى حالةٍ من الفشل الكامل لتلك التوقعات. خذ أيضاً كتاب (النار الشاحبة *Pale Fire*) (١٩٦٢) للكاتب فلاديمير نابوكوف *Vladimir Nabokov*: ذلك الكتاب الذي لايعدُّ رواية بقدر ماهو لعبة تفسيرية متخمة بحس السخرية، ويحكي موضوع الكتاب عن قصيدة طويلة كتبها شاعر مشهور للغاية، وكذلك يحكي عن الجهد الذي بذله أستاذ مصابٌ بالهوس الإضطرابي في تفسير وفهم تلك القصيد التي تبدو بسيطة للغاية، ولكن الأستاذ يؤمن بأنها تحوي رمزاً سرياً هائلاً وذا أهمية تأريخية حاسمة: يؤمن الأستاذ أن القصيدة تحكي عنه هو وعن تأريخ أمة غدا هو ملكها المنفيّ لاحقاً. إن (النار الشاحبة) هي بالنتيجة محاكاة ساخرة للجهد الرامي لبلوغ المعنى في الأدب، وبكلمات أخرى لانجد في العمل رواية تبتغي مطاردة واقع حقيقي بل كلُّ ماتحكي عنه هو عملية - محكومة بالفشل - في صناعة وتفسير الحكاية ذاتها. ينتابنا إحساسٌ عقب إنتهائنا من قراءة هذا العمل أن ليس ثمة حقيقة وراء الرواية، وأن الرواية تدور حول زيفها الخاص. (الحياة ذاتها) هي محض (تعقيب على قصيدة مبهمة وغير مكتملة)، وأن الأهداف الغارقة في المثالية التي نزعت نحوها الرواية الحديثة هي تمظهرات مكافئة للاوهام الإرتيابية المقترنة بمظاهر العظمة المُتوَهّمة.

الكتب التي ذكرناها أعلاه كتب ممتازة رغم أن بارث أبدى إستنكاره تجاهها، وهي أمثلة صارخة للأسباب التي جعلت بارث قلقاً بشأن نضوب الفن الروائي. بدا أن مابعد الحداثة قد أصابت الرواية الحديثة في مقتلٍ وآذنت بنهايتها بعد أن سلبتها ميزاتها الأساسية التي أقامت أسسها فوقها: **لم يكن بمقدور الرواية الحديثة أن تعمل من غير قناعتين أساسيتيْن، الأولى هي أن الرواية تمتلك القدرة على تمثل الواقع وعرضه وأن هذا الجهد يستحق كل مايبذَلُ لأجل تحقيقه، والثانية هي أنّ الناتج من وراء الجهد الروائي يمكن أن تكون له نتائج وتأثيرات طيبة للغاية على صعيد الجمال أو الحقيقة أو الإتساق أو المنظورات الروائية أو العدالة أو بعث الحيوية في اللغة. نسفت النزعة الروائية مابعد الحداثية هاتين القناعتين وحافظت على وجه وحيد فحسب من أوجه الرواية الحديثة من غير خدش: ذاك هو الرغبة في تجريب شيئ جديد، ومن الواضح تماماً أن التجريب - في غياب تينك القناعتين - سيصبح شيئاً مختلفاً،،، شيئاً مثل لعبة،،، لعبة تلتف حول خوائها الذاتي وعدم إنتظار أو توقّع أية نتيجةٍ منها.**

لكن تلك صورة باردة وكئيبة للغاية حول التأثير الذي جاءت به الحقبة مابعد الحداثية للميدان الروائي الحديث، وسرعان مانحّى بارث مخاوفه جانباً بشأن (نضوب) المعين الروائي بعد أن وجد مايثبتُ أن التوجّه مابعد الحداثي جاء ببشرى (التجديد) في الرواية الحديثة. بالنسبة إلى بارث عنى مابعد الحداثيّ (تركيباً *Synthesis* من الطروحات المتضادة لأنماط الكتابة الحداثية ومابعد الحداثية والتي - في خضمّها - سترتقي الرواية مابعد الحداثية فوق النزاعات بين الواقعية واللاواقعية، وبين الشكلانية والنزعة المضمونية *Contentism*، وبين الأدب الخالص والملتزم،،،،، بقصد جمع المزايا الأكثر حيوية في روايات الماضي وتوظيفها في الفن الروائي الجديد) [٥]. إكتشف

بارث مبكراً مابات حقيقة حاسمة لاحقاً: **كل تلك التوجهات التي بدا أنها عنت موت الرواية الحديثة (إلى جانب نهاية أغلب الإيمان والمعنى) إستحالت في نهاية الأمر إثراءً لإمكانيات الرواية الحديثة وإغناءً لقدراتها: النزعة التشكيكية الصارمة والمتطرفة، والميل نحو السخرية، والملاعبة النصّية، وفقدان الثقة بالسرديات الكبرى، والنزعة الإنعكاسية،،،،، كل هذه الأمور إنقلبت لتستحيل مصادر إثرائية ساحرة للرواية الحديثة، الأمر الذي وسّع في نهاية المطاف آفاق القدرات الروائية في الإحساس بالعالم الحديث، وبمعنى من المعاني التقنية الخالصة ربّما أشّرت الحقبة مابعد الحداثية نهاية (الدفقة) الحديثة في الرواية ولكنها – من حيث التأثير – أحدثت بداية جديدة لها.**

ماسيأتي لاحقاً في فصلنا هذا هو تلخيصٌ بما أحدثته الموجة مابعد الحداثية في الرواية الحديثة، ويرمي هذا التلخيص بصورة رئيسية إلى تعريف المقاربة مابعد الحداثية للرواية وإلى تقديم نماذج لهذه المقاربة، كما يطمح هذا التلخيص في الوقت ذاته إلى أمرين: الأول هو التأكيد على الطرق التي ساهمت من خلالها مابعد الحداثة في الإرتقاء بالرواية الحديثة عبر إعادة النظر في الأساليب الروائية الحديثة (تفكيك نزعة التعوّد البدهي على الأشياء *Defameliarization*، توظيف الوعي، التشظي المفرط،،،،)، أما الثاني فهو بيان كيفية مساهمة مابعد الحداثة في حلّ بعضٍ من المعضلات المزمنة التي طالما عانتها الرواية الحديثة.

عمل الجيل الأول من الروائيين الحداثيين بإجتهاد بالغ من أجل (مطابقة الكلمة مع الرؤية)، وإبتغوا أكثر من أي شيئ آخر جعل اللغة وسيطاً أفضل وأكثر إدراكاً ذاتياً للواقع المباشر، ومن الطبيعي أن هؤلاء الروائيين أدركوا وجود محدودياتٍ لما يمكن أن تبلغه إمكاناتهم، وكانت تلك المحدوديات في الغالب مصدر قلقٍ لهم (مثلما يحصل في خاتمة رواية الجندي الطيّب، مثلاً، عندما تواجه السارد الحقيقة

الصارخة في عدم قدرته على البوح بالحقيقة)، لكن الروائيين، وبرغم كل شيئ، إندفعوا في مهمتهم بلا هوادة، لأنّ ماميّز الرواية الحديثة ووسمها بميسمه الطاغي هو مسعاها المثاليّ نحو إبتكار كلماتٍ جديدة تتساوق مع معالم جديدة لعوالم جديدة، ولكن مع حلول الحقبة مابعد الحداثية ماعاد ممكناً لهذا التناغم أن يتواصل مثلما كان: فقد بدا العالم أكثر توحشاً من ذي قبل، وبدت اللغة التجريبية غير قادرة على أداء وظيفتها، وتسبب هذا الفشل في دفع بعض الكُتّاب إلى التشكيك بقدرة الرواية الحديثة بعد أن بدت اللغة الروائية في حالة أزمة جديّة، وبدت الرواية ذاتها عديمة الغرض والمعنى وكأنها تتلذّذ باللعب في أجواء الكارثة، ولكن الأمر كان مختلفاً مع كتّابٍ آخرين من الذين بدا لهم فشل توصيف (مرجعية) مناسبة للرواية آنذاك سبباً يعِدُ بفرصةٍ جديدة لإغناء اللغة الروائية وإثرائها، وبالنسبة لهؤلاء الكتّاب عنى فشل النزعة التعبيرية المباشرة التي وسمت الرواية الحديثة فتح منافذ جديدة في الوسائط التعبيرية، وإذا ماعادت اللغة تتغذى على الواقع - مثلما إكتشف الحداثيون - وماعادت كذلك نافذة شفافة نطلّ منها على ماوراءها، ألا يعني هذا أن اللغة قد تحررت من كل إلتزامات مسبقة؟ ألا يعني هذا أن اللغة بات ممكناً لها أن تكون بذاتها البؤرة في الإبتكار، وفي التجريب، وفي الإثارة؟.
إتخذ الكثير من الكُتّاب هذا التركيز على اللغة كفرصة لمنح المزيد من الإهتمام باللغة وجعلها أكثر قدرة تجريدية - إكتشاف قدراتها وخواصها المذهلة، وقبل هذا ملاعبة إمكانياتها اللانهائية على نحوٍ أكثر إبداعاً. إنّ مافعله جويس بالكلمات في (يوليسيس *Ulysses*) وَ (يقظة فينيغان *Finnigan"s Awake*) راح الكُتّاب يفعلون مثله مع كل أنواع الرواية، لذا فإن مابدا أزمةً لبعض الكُتّاب مثّل للبعض الآخر منهم إمكانية رائعة لجعل اللغة الروائية عالماً فنتازياً جديداً -

في سياقه الخاص - وَ (إبتهاجاً نتج عنه إكتشاف قواعد جديدة في اللعبة الروائية)[٦].

يصبح الوسيط (اللغوي) الرسالة اللعوبة الصارخة التي يبتغيها (أنتوني بيرغيس *Anthony Burgess*) في عمله (البرتقالة الآلية *A Clockwork Orange*) (١٩٦٢). هذه الرواية هي عمل يختص بالعوالم السفلية المريرة *Dystopian*: مثل رواية ١٩٨٤ تحكي لنا رواية بيرغيس عن عالم مستقبلي باعث على الأرق،،، عالم تسود فيه حالة من الغياب التام لُلقانون، ومثلما تفعل رواية ١٩٨٤ يحذرنا بيرغيس من مستقبل يغيب فيه القانون.

يشير عنوان رواية بيرغيس إلى الطريقة التي يمكن فيها للتخطيط الإجتماعي المُبالغ فيه - دولة الرفاه الإجتماعي *Welfare State*، على سبيل المثال - أن تختزل الإنسانية إلى نمطية آلية *Machinery*. (البرتقالة الآلية) هي حياة ميكانيكية تشارِكُ في صناعتها تركيبة من الحداثة التقنية والحكومة التكنوقراطية: يشير عنوان الرواية إلى (محاولة تسليط مخلوق على الإنسان يمكن له أن يحوز ذات الصفات التي يحوزها الإنسان،،،، ثم تصبح القوانين والحالات ملائمة لأجواء الخلق الميكانيكيّ في نهاية الأمر،،،،)، وفي سياق محاولته الناقدة لهذا التطور الاجتماعي الذي نُزِعَت عنه سمته الإنسانية يؤسس بيرغيس روايته على واحدةٍ من الأفكار الأساسية مابعد الحداثية: **السرديات الكبرى التي تبشّر بالإرتقاء الاجتماعي ماهي، في واقع الأمر، سوى تشويهاتٍ خطيرة قامعة.** بطل الرواية أليكس *Alex* هو موضوع المساءلة في الرواية: هو البطل الشاب البالغ الجامح الذي يتم تحويله إلى مواطن نموذجي بعملية طبية تُبطِلُ جموحه وتجعله عاجزاً عن إبداء أية مظاهر عنفية، لكنها تجعله - في الوقت ذاته - غير قادرٍ على تذوق الفن، كما

تنزع عنه صفته الإنسانية بعد أن تحيله إنساناً غير قادرٍ على الإختيار بين البدائل المُتاحة، وهنا نلمح إشارة إلى أنّ الجهود المجتمعية المفترضة لجعل الأفراد أكثر تحضراً سيطالها الفشل في خاتمة الأمر.

قادت السمة مابعد الحداثية بيرغيس في روايته إلى جلب اللغة بطريقة فنتازية إلى الحياة، لكن أية حياة؟ حياة ذات نكهة خاصة تبتغي التعبير عن تعقيداتها الخاصة وليست حياة تسعى لمحاكاة الواقع، وربما سعى بيرغيس حتّى إلى إضفاء سمة من الغموض على الواقع: يدّعي بيرغيس أنه إكتشف لغة جديدة وسَمها بمفردة *NADSAT* وذلك بقصد خلق فاصلة بين قرّائه وموضوع مادته المكشوفة (البورنوغرافية *Pornographic*)،،،،، (نادسات *NADSAT* – التي هي نسخة من اللغة الإنكليزية المُطيّبة بمذاقٍ روسي – أريدَ منها أن تخمّد الإستجابة البدائية المتوقعة تجاه الموضوعات البورنوغرافية. حوّلت هذه اللغة الرواية وجعلت منها مغامرة لغوية)[٧]، وهكذا صارت الإشكاليات الخاصة باللغة هي الموضوعة التي تتمحور عليها الرواية بقصد جعلنا نثمّنُ قيمة المباعدة بين الكلمات والأشياء من جهة، وجعلنا – من جهة أخرى – قادرين على التمتع بأقصى قدر بالفنون المتاحة لنا بواسطة اللغة متى ماكانت اللغة غير مسكونة بهاجس مسؤولية التعبير المباشر عن (الواقع). يمكننا، ربما، تقدير الفوائد التي حصلنا عليها هنا بإستذكار حقيقة ماأراد الكُتّاب فعله مع (تفكيك حس التعوّد البدهي *Defamiliarization*): **ففي حين إبتغى الروائيون المحدّثون الأوائل توظيف الكلمات لتفكيك الحس البدهي بالأشياء، سعى الكتاب مابعد الحداثيون، مثل بيرغيس، إستخدام الكلمات لتفكيك الحس البدهي بالكلمات ذاتها بغية جعلنا أكثر وعياً بالموضوعة الحقيقية للمعنى.**

الوعي بالرواية ذاتها – أي بمعنى آخر إيلاء الاهتمام بالطريقة التي تشتغل

فيها اللغة كوسيطٍ بيننا والواقع - هي التغير الرئيسي الذي جاءت به مابعد الحداثة إلى الرواية الحديثة، و لم تعد الإشكاليات اللغوية وحدها موضوعاً للرواية بل أن الحكي القصصي ذاته بات موضوعاً لها كذلك: فبينما سعى الروائيون الحداثيون من قبل إلى طمس سارديهم الروائيين منطلقين مباشرة نحو تلمّس الوعي وطارحين كل إجراءات تداخليّة جانبية، راح روائيو الحقبة مابعد الحداثية يسعون لفعل العكس: صار السرد ثيمة داخل الرواية ذاتها، وبات الكتّاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته،،،، وهكذا غدت الرواية رواية متعالية) ميتافكشن *Metafiction*): قصص تُكتب عن قصص أخرى، وحكايات تُكتَبُ عن حكايات أخرى، وروايات تُكتَبُ عن رواياتٍ أخرى.

تمنحُنا الميتافكشن بصورة نموذجية ساردين يفكرون على الدوام بالطرق التي يمكن لهم بواسطتها إخبارُنا بحكاياتهم، وقد يكون هؤلاء الساردون أحياناً هم الكُتّاب أنفسهم الذين يحاولون كتابة روايةٍ ما ويتأملون على نحوٍ ثابت في المعضلات التي تعترضهم لإنجاز هذه المهمة، وقد تنطوي الميتافكشن - في أكثر أشكالها التجريبية تطرفاً - على مساءلة عميقة لإمكانية سرد الحقيقة في الرواية، أو قد تكون الميتافكشن هوساً لحوحاً في تلمّس السطوة التي تمتلكها الرواية على حيواتنا، ومهما كان شكل الإنشغالات المسبقة التي تتمحور حولها الميتافكشن فإن المؤكد أنها أزاحت بؤرة التركيز من العرض *Showing* نحو الحكي *Telling* بعد أن كان الروائيون الحداثيون الأوائل قد أزاحوا الأمر في عكس هذا الإتجاه مخلّفين وراء ظهورهم الحبكات التقليدية للحكي القصصي في تفضيلٍ واضح لصالح المباشرة الفورية الجذرية، وكانت أسبقيتهم الفضلى في هذا الميدان، كما رأينا من قبل، هِي المحاكاة *Mimesis*، ولكن مع حلول الحقبة مابعد الحداثية

كان ثمة وعي ذاتي كامل بما يستلزمه الحكي القصصي: إستكشاف كيفيّ للحبكة السردية الشبيهة بالحبكة السينمائية أو ماسيمى (السرد الكيفيّ *Diegesis*). يكتب ديفيد لودج *David Lodge* عن الفرق بين المحاكاة والسرد الطليق الحر وبطريقة مفيدة تبتغي جعلنا نتبين الفارق بين الأسبقيات الحداثية ومابعد الحداثية:

كان النص الواقعي الكلاسيكي موسوماً على الدوام بنشوئه من تركيبة متوازنة ومتناغمة (هارمونية) من المحاكاة والسرد الطليق الحر،،،، وقد تطورت الرواية الحديثة بإتجاه هيمنة المحاكاة على السرد الكيفي غي المقيّد، وراحت السرديات تركز بؤراتها على الشخصيات الروائية مع إستخدام كلام تصويري مكثف على لسان الساردين بأساليب تبتغي محاكاة أكبر قدرٍ من الموضوعية،،،، أما مانراه حاصلاً مع الرواية مابعد الحداثية فهو إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة لامن خلال تعشيقها المتناغم والهادئ مع المحاكاة كما في النصوص الواقعية الكلاسيكية، ولابطريقة ثانوية مهمشة كما في النصوص الروائية الحداثية، بل بجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة في الرواية مابعد الحداثية، وإستحال تيار الوعي في خاتمة الأمر تيار السرد[٨].

الفرق الأخير بين الرواية الحداثية ومابعد الحداثية هو فرق مفصليّ في غاية الأهمية: **في الوقت الذي كان فيه الروائي الحداثي يسعى للإيماءة على الوعي كما لو أن الرواية الحديثة عملت كنافذة شفافة نطلّ منها على الوعي، فإن الروائي مابعد الحداثي إهتم بتوجيه بؤرته صوب المداخلات السردية ذاتها.**

إن عودة الميتافكشن إلى توظيف التمثل السردي هو مأأنتج رواية جون فاولز *John Fowles* الموسومة (إمرأة الضابط الفرنسي *The French Lieutenant"s Woman*) (١٩٦٩). تحكي الرواية – التي تجري وقائعها في عام ١٨٦٧ – عن رجلٍ يهجر حياته التقليدية

المحترمة ويمضي وراء إمرأة (ساقطة) - إمرأة يبدو أن لها تأريخاً فضائحياً. ثمة تفصيلات ثرية في الرواية عن الثقافة الفكتورية ومفترضاتها الأخلاقياتية المسبقة بشأن: الإحتشام، والسمعة، والإحترام، والجنس، والحب، ويتم إستكشاف هذه الموضوعات في الرواية بطريقة صريحة من خلال ساردٍ تداخلي إقتحامي يملأ كل الفجوات في التفصيلات التأريخية والإجتماعية، وإلى هذا الحد ليس ثمة مايمكن إعتباره غير إعتيادي أو مابعد حداثيّ،،، حتى تحين اللحظة التي يبدو فيها جلياً للغاية أن السارد التقليدي المفترض ليس سارداً تقليدياً على الإطلاق بعد إدراكنا أن السارد واعٍ إلى أبعد حد يمكن تصوّره بحقيقة أن كلّ شيئ يعتمد على خياراتهً في سرد التفاصيل: كيف أن الخيارات المختلفة المفتوحة يمكنها تشكيل الأمور بطريقة تخييلية وبعدة أشكال مختلفة. في خضمّ لحظة مفصلية محددة، مثلاً، يستفهم السارد عن حقيقة بطلته الغامضة (مَنْ سارة *Sarah*؟ مِنْ أي ظلالٍ خرجت؟ ثم يجيب هو ذاته:

..... لا أعلم. هذه الحكاية التي أحكيها لكم كلّها محض خيال. هذه الشخصيات التي خلقتها ليس لها وجودٌ أبداً خارج عقول شخصياتي وأفكارهم الدفينة، وذلك لأنني أكتب مدفوعاً بقناعة راسخة على المستوى الكوني في وقت كتابة روايتي هذه: الروائيون يشغلون مرتبة تلي الله مباشرة. قد لايكون الروائي كلي العلم والمعرفة (مثل الله) لكنه، برغم ذلك، يعمل ويتظاهر على أساسٍ من معرفته الكلية بدقائق الأمور. أعيش في عصر (آلان روب غرييه) و(رولان بارث)، وإذا قُدّر لعملي هذا أن يكون رواية فليس في مقدورها أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة.

ينتهي فاولز إلى القول بأن الرواية (الحديثة) لايمكن أن ترتقي إلى هذا المستوى من المساءلة الذاتية، وهو يُنكر وجود مادة قصصية معتبراً

إياها ذريعة إستعراضية. كان الكتاب الحداثيون مدركين لحقيقة أن الكتابة فعلٌ يقوم على قناعات مواضعاتية *conventions*، في حين أن الكتاب مابعد الحداثيين – مثل فاولز – جعلوا من تلك المواضعات موضع إهتمامهم الصريح بحيث صارت الحكاية في معظمها تحكي عن كيفية رواية الحكاية ذاتها، وغدا مفهوم الحكاية – من حيث كونها سلسلة من حوادث محددة – محلّ نظرٍ ومساءلة عند هؤلاء – وهذا بالضبط هو جوهر وماهية الميتافكشن: **هذه اللايقينية الإبداعية بشأن طرق رواية الحكي القصصي، وهذا الإستكشاف الواعي ذاتياً لصناعة الرواية، ومساءلة القدرة الخلاقة للرواية على التخييل لامحض مساءلة الواقع فحسب.**

جعلت الميتافكشن الفن الروائي مادة للبحث والإستقصاء بحيث باتت الميتافكشن (الخط الحدودي الفاصل بين الرواية والنقد) [٩]. ولكن، أليست هذه المبالغة في المساءلة والإستكشاف مناقضة للغرض من الفن الروائي كله أصلاً؟ إذا إستحالت الرواية فناً يتمحور حول ذاته لا على المحاكاة، كيف يكون في مقدورها، إذن، الإمساك بزمام العالم الخارجي وإمتاع هؤلاء الذين ليسوا كتاباً (ولاتعنيهم الفلسفات الروائية ووجهات النظر الكامنة وراءها)؟ ربما كان فاولز قد أجاب على هذه الأسئلة ونظائرها بتأكيده أن تساؤله الواعي ذاتياً أثبت في نهاية الأمر كونه تأكيداً مقتدراً للغاية لقدرة الفن الروائي وإمتداد سطوته. لم تكن رواية (إمرأة الضابط الفرنسيّ) **محض مساءلةٍ للخيارات الكثيرة المتاحة أمام الروائي في هيكلة حكايته بل هي – في الوقت ذاته – تأكيد لحقيقة أن أي واقعٍ، أو أية حادثة تأريخية، هي منتجٌ روائي. لاحظ فاولز أن (ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل مايستطيعه هو تقديم إستعاراتٍ *Metaphors* تشير إليه. كل أنماط الوصف البشرية،،،،،، هي**

أفعالٌ إستعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقّة لجسيم أو حركةٍ ما هو في النهاية نسيج من الإستعارات)[١٠]. إن الموضوعة الأساسية وراء هذا هي أننا نرى الواقع من خلال هياكل إطارية روائية تخييلية، وثمة دوماً إستعارةٌ ما،،، أسلوب في سرد الحكايات،،، أسلوب في التوصيف والتشخيص يظلّ عاملاً في أي منظور ننظر من خلاله إلى العالم، لذا فإن الروايات الحديثة عندما تستحيل (ميتافكشن) لاتعني هذه الإستحالة أنها صارت محض ألعابٍ فحسب، بل يعني أننا نبتغي إستكشاف الطريقة التي نخلق بها (تصورنا المفاهيمي) عن العالم، وأن روايات الميتافكشن تسعى لإستقصاء الواقعيات ذاتها التي تنهض عليها الواقعيات التي نرى بها العالم حولنا.

وجد الروائيون الحداثيون الأوائل متعة - وأي متعة - في المنظور الذاتي للواقع، ولأجل هذا إنقلبوا نحو عوالمهم الداخلية بغية إكتشاف مايمكن أن يجود به وعيهم الذاتي، أما الروائيون في الحقبة مابعد الحداثية فقد مضوا أبعد من هذا: دفعوا (المنظور الذاتي) بعيداً إلى تخوم بات فيها الواقع ذاته مادة لرواياتهم، وعنى هذا الفعل حتماً أن كانَ ثمة الكثير ممّا يمكن فعله لإستكشاف آفاق الوعي الذاتي. نحن أمام إنقلابٍ في المشهد الروائي هنا: **لم يعد الوعي هو مايستجيب للواقع، بل غدا الوعي هو مايُنتِجُ الواقع، ولم يعد ثمة واقع منفصل قبل أن تعمل إطارات العقل (المفاهيمية *conceptual*) على تأطيره في تشكيلٍ محدد، ومن ثمّ معالجته وتحويله إلى حكاياتٍ،** وقد عزز هذا الفعل من قوة الرواية وجعل ترتيبها - من حيث الأهمية - في المقام الأول وعهد إليها بأعباء إضافية هي خليقة بالنهوض الكفوء بها، **بل حتى ذهب الأمر بعيداً بوضع الرواية في موضع يتقدم على التأريخ: بهذه الطريقة من التفكير بات التأريخ منتجاً روائياً هو الآخر،** وترتب على هذا الأمر أن

شهدت (الرواية التأريخية) تغيراً دراماتيكياً بعد أن إستحال التأريخ رواية أو – في أقل التقديرات – موضوعاً خاضعاً بالكامل للترتيبات التخييلية.

الهيمنة الجديدة التي مكّنت الرواية أن تكون لها العلوية على التأريخ هي الأساس في مقاربة إي. إل. دوكتوروو *E. L. Doctorow* للتأريخ الأمريكي في عمله المعنون (عصر الراغ *Ragtime*) (١٩٧٥) (الراغ: موسيقى زنجية أمريكية تتميز بميلوديات متناغمة ومنتظمة، تطورت على يد مجموعة من الموسيقيين الأمريكيين السود عام ١٨٩٠، وتُعزفُ أكثر الأوقات على البيانو، المترجمة). (عصر الراغ) للكاتب دوكتوروو هي رواية تأريخية تحكي عن الوفرة والنذالة اللتين وسمتا أمريكا في بواكير القرن العشرين، وقد عمل دوكتوروو على التعامل مع الحريات المتطرفة كحقيقة تأريخية، ثمّ شكّل شخصيات تأريخية حقيقية ووضعها في قلب حالاتٍ تخييلية، ورتّب لقاءاتٍ بين تلك الشخصيات لم تحصل على الإطلاق وذلك بغية جعل التأريخ أكثر قدرة على حيازة المعنى،،، بكلام آخر يعني هذا أن دوكتوروو أكّد على الميزة التخييلية للشخصياتً التأريخية العظيمة للتأكيد على حقيقة أن هؤلاء دوماً – وبصفة رئيسية – منتجاتٌ للتخييل الثقافي. عندما يرسم دوكتوروو، على سبيل المثال، مشهداً تخييلياً بين جَي. بي. مورغان *J. B. Morgan* وَ هنري فورد *Henry Ford*، فليس عليه أن يقلق كثيراً بشأن الحقيقة:

..... قاد مورغان (فورد) إلى الغرفة الغربية الفسيحة للمكتبة. هنا جلس الإثنان على كُرسييْن متقابليْن موضوعين على جانبي المدفأة *fireplace* التي كان إرتفاعها يماثلُ طول إنسانٍ بالغ. (كان ذاك يوماً يلذّ فيه التنعّم بدفء النار)، قال مورغان. وافقه فورد. قُدّم السيكار إلى فورد لكنه رفض تدخينه.

لاحظ (فورد) أن السقف كان مطلياً بالذهب..... ودعاه مورغان لِيسترسل في أحاديثه ويتناول مايشاء من الموضوعات طيلة الوقت.....

هنا تواجهنا حقائق مختلفة حول أناسٍ حقيقيين، وقد ذُكِرت هذه الحقائق كما لو كانت قد حصلت بالفعل، ومن المؤكد أنّ دوكتوروو ليس متيقناً أنها حصلت بل هو يعلم - على العكس - أن مثل هذه التخييلات هي الأوجه الوحيدة للحقيقة التي يمكن حيازتها حتى لو كنّا في إطار الحديث عن شخصيات تأريخية حقيقية.

عزّزت إعادة توجيه التركيز البؤري نحو الرواية ذاتها الرغبة في نفوس الكُتّاب لإعادة كتابة الروايات التي سبق كتابتها بدل الإكتفاء بتخليق رواياتٍ جديدة، وقد شعر بعض الكُتّاب أن من الأوجب والأكثر أهمية إعادة كتابة أعمال قديمة: جزئياً بسبب حسّ (النضوب) السائد، ولكن السبب الرئيسي يكمن في الإحساس بأن واقعيات اللحظة الحاضرة هي في أصلها رواياتٌ مختلقةٌ عن الماضي، وبدا أمراً أقل أهمية بكثير أن يتعامل الكُتّاب ببساطة مع الحوادث والمعضلات الراهنة عوضاً عن توظيف الخزين التخييلي الثقافي الشامل الذي تطور وإرتقى بفعل الحكايات العالمية القديمة. المثال الصارخ والأكثر شهرة في هذا الميدان هو رواية (بحر سارغاسو الواسع *Wide Sargasso Sea*) (١٩٦٦) للكاتبة جين ريز *Jane Rhys*: هنا أعادت ريز كتابة جين آير *Jane Eyre* (١٨٤٧) مع ولع خاص في إستكشاف النزعة النسوية المثالية الصاعدة التي طغت على مشهد الرواية الفكتورية، ولأن ريز علمت بأن هذه النزعة المثالية لازالت تملك سطوتها وتأثيرها في أيامنا هذه فقد عقدت العزم على إعادة كتابة الرواية ولكن من وجهة نظرٍ أخرى.

البطلة في رواية جين آير مسكونةٌ بِـ (روح إمرأة معتوهة تسكن في العليّة *attic*): يحصل أن تتزوج الخادمة المكلفة برعاية منزلٍ ما من سيدها الثري، وبعد زواجها ذاك لبثت تسمع صوت عواءٍ يأتيها من أجزاء المنزل الأكثر ظلمة، ثم سرعان ماتلبّستها روح زوجة سيدها السابقة، تلك الروح المختفية وغير المكشوفة للعالم من حولها. إن التضاد بين الإمرأتين لايمكن أن يكون أقوى وأشد مما هو في هذه الرواية إلى حد يدفعنا للإعتقاد بأن جنون النساء خصلة تتقدّم دوماً على أية فضائل لهنّ !!، ولكن يحصل في نهاية الأمر أن تموت المرأة المعتوهة وتنتصر فضائل جين آير وأريحيتها الخيّرة، ويتعلم قرّاء الرواية من النساء درساً هو ذاته الذي إنطلقت جين ريز لإعادة تنقيحه وتعديله وإعادة كتابته في روايتها (بحر سارغاسو الواسع) التي تعيد فيها حكاية رواية (جين آير) ولكن من وجهة نظر المرأة المعتوهة: نراها في طفولتها وهي مهددة بظروف الحياة القاسية في مستعمرة (أنتيغوا *Antigua*) الكولونيالية، وكيف يتم إستغلالها من قبل الرجل ذاته الذي صار بطل رواية (جين آير)، ونرى في خاتمة الأمر أن ماجعل المرأة معتوهة ليس أنثويتها بل النزوع الشبقي الجنسي الذكوري، والإمبريالية، وأشكال أخرى من اللاعدالة واللاإنسانية،،،، نرى كلّ هذه الأمور ونتحسّسها بشغف لأن جين ريز تعلم تماماً القدرات العظيمة الكامنة في خزين الفن الروائي.

إذا كانت الأصالة قد تضاءلت لأن تغدو موضع تقدير لدى الكتّاب مابعد الحداثيين فليس لرغبتهم في إبطال الدفقة الحداثية نحو الإبتكار والتغيير، بل لكونهم إجترحوا مقاربة جديدة تجاه ذينك الأمرين بحيث بات تخليق أشياء جديدة أقل أهمية من إستكشاف العمليات ذاتها التي تشكّل العملية التخليقية الأصلية، وقد عنى هذا

أغلب الأحايين العودة إلى مشاهد الإبتكار السابقة مثلما فعلت ريز عندما عادت إلى مشهد الجنون في جين آير بغية تحويله إلى نوعٍ مختلف تماماً عن الحكاية السابقة.

ولكن مع هذا يبقى صحيحاً القول أن التأثير مابعد الحداثي على الرواية عنى تداخلاً أقل حدة مع الواقعيات الجديدة. كانت المحاكاة الساخرة هي العرف السائد بعد أن تخلى الكُتاب عن الجهد الشاق والمخلص الذي يبتغي رؤية جمالية ذات نزوع خلاصي، وقد تسبّب القلق الذي واجه به الروائيون الحداثيون الأوائل العالم في فسح المجال أمام أمرٍ مختلف تماماً: باتت السخرية الثقيلة أكثر خفة، والجدية المفرطة أخلت موقعها للروح التهكمية، والقلق إستحال ميلاً نحو اللامبالاة، وبشكل عام صارت الرواية منتدىً لطرق مرحة وساخرة في التعامل مع معضلات العالم، وكما يعبر جيرالد غراف *Gerald Graff* عن الأمر (أخلى المسعى المأساوي بإتجاه حيازة المعنى والمسوغات والمُجاوزة *transcendence* المكان لتمجيد الحيوية.....) (١١)، وبدلاً من أن تكون الرواية بحثاً عن المعنى في (الحياة ذاتها) إنتهينا إلى (الرواية - اللعبة، أو الرواية - الأحجية،،،،،، أو الرواية التي تقود القارئ من خلال مايشبه مدينة معارض تعج بالأوهام والخدع والأضاليل والمرايا المشوّهة وفخاخ الأبواب المغلقة التي تنفتح على حين غرّة تحت أقدام القارئ........ الأمر الذي يترك القارئ نهاية الأمر بعيداً عن إستلام رسالةٍ مطمئنة تعيد بعث الثقة في روحه وتقود إلى معنىً ما، بل - على العكس مما يتوقّع المرء - قادت إلى متناقضات حول علاقة الفن بالحياة) (١٢)، ولكن المحاكاة الساخرة اللعوب لم تعنِ على الإطلاق تناول الأمور بطريقة أقل جدية أو أقل خفّة من قبل، بل عنت إيجاد طريقة جديدة في مساءلة الواقع - لا بالطريقة الصارمة القديمة بل من

خلال الصور الزائفة والمشاهد الهزلية ونوعٍ أكثر طغياناً من الشك.

واحدٌ من أهم أساتيذ المشهد الروائي مابعد الحداثي هو ثوماس بينكون *Thomas Pynchon* الذي نلمح في رواياته توجهاً حاسماً نحو شكلٍ من اللاجديّة - التي شكّلت مقياساً للحداثة الروائية وخدمت، في الوقت ذاته، مصدراً للبراعة الشكلية. تعدُّ رواية (بكاء لوط ٤٩، *The Crying of Lot* ٤٩) للكاتب بينكون علاجاً غير معقول لمعضلة خطيرة راقدة عميقاً في قاع حياتنا: المعضلة الخاصة بشعور الناس - خلال الحرب الباردة وفي خضم طغيان الثقافات الإستهلاكية السائدة - أن كل هذه الأمور تُقاد من قبل سلطاتٍ مجهولة وسرية، وأن الحكومات والشركات المتآمرة مع تلك السلطات الخفية تعمل على نحو ثابت لايكل على الإتيان بأفعال سرية سيئة وشريرة بقصد ترسيخ هيمنتها الطاغية في العالم. بكلماتٍ أخرى تبدو المعضلة بوضوح نوعاً من النزعة الإضطهادية (البارانويا *Paranoia*) الحقيقية غير المبررة والتي لايمكن إثباتُها، الأمر الذي قاد إلى شيوع حسّ بالعته الجمعي الذي دفع الأفراد لخسارة القدرة على الإمساك بزمام حيواتهم ومن ثمّ تسليمها لتلك النظم السرية الشريرة وعلى النحو الذي تكتشفه بطلة الرواية أويديبا ماس *Oedipa Maas*: إمبراطورية تريستيرو *Tristero* هي خيانة عظمى ماإنفكّت لقرون عدّة تتحكّمُ بكل شيئ في حياتنا،،،، وتراثُها صار (أمريكا) التي نعرفها اليوم،،،،، الحرية وهم، لأن كل مكان أو فرد هو في قبضة تريستيرو. ولكن هل الأمر هكذا؟ تظن أويديبا أنها إكتشفت المؤامرة - ولكن ذلك قد يكون محض نتاجٍ لعقلية إرتيابية،،، ثم ماذا؟

..... كان ثمة شيئ من نكهة تريستيرو وراء مظهر أمريكا - التراث، وقد يكون وراء أمريكا لوحدها (كما نعرفها اليوم)، ولو كان مانراه هو أمريكا

وحدها فسيكون محتماً آنذاك أن تلك هي الطريقة الوحيدة التي تمكنت بها تريستيرو من العيش والإستمرارية والقدرة على الإمساك بزمام الأمور التي تختص بأمريكا اليوم..... كان هذا تفكيراً إغترابياً، مؤلماً، ومفترضاً فيه حتماً أن يكون بمثابة طوقٍ كامل يحيطُ بفكرٍ إرتيابي..........

لانكتشف الحقيقة في نهاية المطاف - تأذن الرواية بخاتمتها من غير أن تقدّم إجاباتٍ على أسئلة أويديبا - وهنا تتركنا الرواية في خضمّ ماإفترضه بينكون الحالة مابعد الحداثية: **أن نكون متيقنين وغير متيقّنين في الوقت ذاته من أن الحرية توجد ولا توجد معاً**. اللامعقولية هنا تكمن في الطريقة التي يعرض بها بينكون المعضلة لا على أساس كونها هاجساً خطيراً بل كإمكانية مجنونة زادها هوس إمرأةٍ ما جنوناً فوق جنون، وأن مؤامرةً أبطالُها هم عمال بريد وكتّابٌ مسرحيون وشركات كبيرة قد أحكمت الخناق على كل جانب من جوانب حياتنا. تبدو هذه مقاربة غير معهودة لمعضلة خطيرة، ولاتظهر طبيعتها النقدية المرتجاة تجاه الحداثة حتى يؤشر بينكون السخف واللامعقولية المحيطة بهذه البارانويا الحديثة: فهو لايحصل في نهاية المطاف على المقياس الأفضل لهذه الخاصية المميزة للحداثة بل يجد مصدراً فنتازياً جديداً للبراعة الشكلية، ويحصل - من خلال التخييل الإرتيابي - على الأنماط الأكثر سطوة من تفكيك الحس البدهي بالأشياء، والتشظي اللتيْن وجدناهما مع كُتّابٍ سابقين، ولكن مع إختلافٍ فريد: **ثمة علاقة من شكلٍ ما لهذه السمات (في الفن الروائي مابعد الحداثي) مع المعضلات الحقيقية للعالم.**

أن نوع التشظي الذي كان شاخصاً في الرواية الحديثة يختلف هنا مثلما طال التغيير أموراً عدّة إختبرها الكتّاب الحداثيون عبر التجريب مع إنشاء وتنظيم الكلمات والعبارات والجمل، ويغدو التجريب هنا

- بصورة رئيسية - مع الرواية مابعد الحداثية أكثر لعوباً من ذي قبل: **إبتغت التشوهات الحداثية أن تعكس - وبطريقة سلبية - التشظي السائد في العالم، وإعادة التعامل مع اللغة بحيث تكون وسيطاً أفضل في تسجيل التجربة الفوضوية أو الحقيقة الجمعية، أما الرواية مابعد الحداثية فقد مضت أبعد في لعبة تشويه اللغة لمحض إبتغاء التشويه ذاته مترافقاً مع المتعة المتحصلة من وراء ذلك التشويه**، فمثلاً: تُظهِرُ الرواية مابعد الحداثية ميلاً واضحاً نحو الإستطراد *Digression* وجعل الساردين يدورون حول موضوعاتهم كاسرين خلال ذلك إنسيابية الحكاية إلى جانب إضافة عناصر جديدة في السرد الروائي تستعصي على التناغم والإنسجام فيما بينها، **وفي حين كان الإستطراد سيُنظَرُ إليه كعرضٍ من أعراض الجنون الطاغي في الروايات السابقة، أو إنعكاساً لعدم تجانس الحياة، فإنّه يبدو في الروايات مابعد الحداثية نوعاً من متعة خالصة تترافق مع التعقيد المتطرف لعملية الحكي القصصي.**

كيف وسّعت مابعد الحداثة من آفاق القدرات الإكتشافية للرواية الحديثة؟ فكّر أولاً وقبل كل شيئ في الشخصية. في الرواية الحديثة نميل لجعل شخصياتنا الروائية لاتُبدي سمات بطولية *anti—heroical*، ومشتتة، وغارقة في الأنوية، أما في الرواية مابعد الحداثية فمضى الأمر أبعد من هذا حتى بدا نوعاً من النفي الكامل لكل مايجعل من الشخصيات الروائية كائناتٍ إنسانية، وقد حصل في بعض الروايات المكتوبة تحت تأثير مابعد الحداثة أن الشخصيات لم تُعْطَ أسماءً كاملة بل تم الإقتصار على حروفها الأولية فحسب، مثل *G*. أو *V*. الأمر الذي يعكس القناعة السائدة بعدم الحاجة إلى أي أساس بهوية تلك الشخصيات وحلّ مقابل هذا مجموعة عشوائية قابلة للتغيير من السمات فحسب. ثمة إحساسٌ أيضاً يميل لتقليل شأن

الزمن في الرواية مابعد الحداثية أكثر من ذي قبل: يمضي الزمن على نحوٍ ذاتي في الرواية الحديثة، ويؤكد الكتّاب الحداثيون على تقلبات الزمن الشخصي، تلك الألاعيب الإلتفافية *Unlinear* للذاكرة، في حين يمضي الكتّاب مابعد الحداثيون إلى حدود أبعد في رؤيتهم السمة الإلتفافية *Unlinearity* في كل شيئ (لاعلى مستوى الذاكرة وحدها فحسب)، وماعاد الزمان الشخصي - إلى جانب الزمان الجمعي كذلك - أكثر من سيلٍ مائع من الفيض بعد أن أكّد هؤلاء الكُتّاب، وبطرقٍ شتى، أن الزمن ماعاد له أساسٌ في الواقع. أخيراً، وعلى صعيد الأساليب السردية، فقد جعلت مابعد الحداثة المرونة السردية نوعاً من الملاعبة الحرة الكاملة، وغدا السرد فعالية مدركة ذاتياً تحكي عن السرد ذاته و لم يعد ممكناً الحفاظ على حواجز متينة بين السرد (الداخلي) و(الخارجي)، وغدت مسألة (من تكلّم) في الرواية موضوعاً خاضعاً لتخميناتٍ لاحدود لآفاقها.

طرحت الملاعبة المابعد حداثية الرواية التجريبية أرضاً، وإستنفد الكتّاب الحداثيون الأشكال الشائعة من الرواية بطريقة كيفية وذلك بقصد جعل الرواية الحديثة قلعة حصينة وملجأ منيعاً عصياً على التسليات الرخيصة والحبكات الساذجة التي كانت تطغى أحياناً على المشهد الروائي، وهكذا صارت الرواية الحداثية مملكة للفن العالي الشأن الذي أريد منه حماية الثقافة من تبعات الثقافة الشعبية الجامعة *Mass Culture*، وعلى الجانب الآخر إبتغت مابعد الحداثة إنكار التفريق بين ثقافتين: مرموقة وواطئة، وبات إزدراء مابعد الحداثة للطموحات العظمى للثقافة الغربية واضحاً من خلال رفض أي تمييز جمالي بين الثقافتين طالما أنّ (الفن بات يُنظّرُ له كمظهر آخر من مظاهر الأكاذيب والثقافة التي لطالما وظّفتها البورجوازية للحفاظ على سلطتها)[١٣]،

وكما رأينا من قبل فإن هذا الأمر يمكن أن يعني نوعاً من نهاية باعثة على الخيبة والخسران للفن وإنزلاقاً كاملاً في مهاوي التفاهات السائدة في خضم الثقافة الإستهلاكية الطاغية، ولكن من جهة أخرى يمكن النظر إلى الأمر على أنه دمقرطة *Democratization* للفن حيث يمكن للأشكال الثقافية التي يُظَنُّ أنها (واطئة) والتي تمتلك غاياتٍ وطاقات واضحة أن تشق طريقها نحو مملكة الأدب العظيم، ويمكن لهذا الأمر أن يعزز قدرة الرواية مابعد الحداثية ويجعلها تتبع - بسعادة وطيب خاطر - النماذج الجديدة في الكتابة والتسلية - أي أن تنمذج نفسها بطريقة تصلح لأن تكون معها مادةً للسينما أو التلفزيون أو الصحافة، وليس عليها أن تفعل هذا باللجوء إلى إستخدام ذلك النوع من التهكم والسخرية التي كانت شائعة في البواكير الروائية.

تمثل رواية (الضوضاء البيضاء *White Noise*) (١٩٨٥) للروائي دون ديليلّو *Don DeLillo* نموذجاً جيداً للرواية مابعد الحداثية التي باتت مفتوحة على وسائل الإعلام العامة (الضوضاء البيضاء: هي الضجيج الناتج عن مجموعة من الأصوات التي تجمع كافة الترددات التي يستطيع الإنسان سماعها والتي تقع في مجال الطيف الترددي، وهي كناية عن الطيف الواسع للعناصر المشكلة للتجربة الإنسانية في العالم المعاصر، المترجمة). في هذه الرواية تحيا عائلة غلادني *Gladney Family* حياة محكومة تماماً بشروط المجتمع الإستهلاكي، وعندما لم يأنس أفراد العائلة راحة مع هذه الشروط الإستهلاكية راحوا يلتمسون سبلاً للراحة المعقولة من وراء التسوق أو مشاهدة التلفاز بقصد التخفيف من مظاهر القلق والتوتر التي يمكنها - لو مضت الأمور على وتائرها التقليدية - أن تلتهم أرواحهم ما لم يتخذوا إجراءً بالضد منها، وإنتهوا في آخر الأمر إلى القناعة التالية: طالما أن تمظهرات المجتمع الإستهلاكي هي التي

تسود المشهد الحياتي اليوم فينبغي لهم التعامل معها بوسائلهم الخاصة وبقصد الحصول على معنى ما في العالم من جهة، ومن جهة أخرى لإبعاد التفكير بالمعضلات الكبرى الخاصة بالموت والكوارث، وهكذا تمضي شخصيات ديليلّو في إعادة تشكيل واقعياتها المحكومة بعناصر المجتمع الإستهلاكي، ثم يمضي ديليلّو أبعد بتسليط الضوء على الطريقة التي تحدّد بها الثقافة الجمعية السائدة أنماط الحياة الحديثة، ونتوقع في العادة أن تحفل روايةٌ مثل رواية ديليلّو هذه بمظاهر الإشمئزاز من الحياة الحديثة، والنظر إلى التلفاز والتسوق كمظاهر للتآكل والتراجع الثقافي، لكننا - على العكس - نلمح في الرواية إندهاشاً (يخالطه إحساس غامض شبه ديني) بالمنتجات الحديثة والإعلانات وأصوات المذياع. في لحظةٍ ما يتفوه طفل نائم لِـ (جاك غلادني) بكلمات (تويوتا سيليكا *Toyota Celica*) وعندها يمضي جاك في التفكير:

..... كانت الكلمات المنطوقة جميلة وغامضة مثل لقطة ذهبية تخلب العقول. كان الإسم شبيهاً بطاقة بدائية تستوطن السماء، أو مثل كلماتٍ مسمارية محفورة في لوح. كيف يمكن لشيئ مثل هذا أن يحصل؟ علامة تجارية عادية.... سيارة عادية..... كيف يمكن لهذه الكلمات - التي تقترب من كونها كلماتٍ بلا معنى - ،،، كيف يمكنها أن تجول في عقل طفلٍ نائم لايعرف السكينة، وكيف لها أن تمنحني إحساساً بمعنىً ما؟ بوجودٍ ما؟..... كانت الطفلة تردد بعض أصوات التلفاز.... وبغض النظر عن مصدر الكلمات فإن المشهد صعقني تحت ثقل لحظة المُجاوزة المدهشة....................

يفهم ديليلّو أن كلماتٍ تلفازية مثل تلك يمكن لها بشكلٍ ما أن تتسبّب في إحداث مجاوزةٍ *transcendence*، لذا فهو يتعامل بجدية عالية مع هذا الأمر في رواية (الضوضاء البيضاء)، والنتيجة هي رؤية أكثر توازناً وتضميناً وتعاطفاً مع كامل الثقافة السائدة - لامحض إبداء

الإعجاب والحفاظ على الأشكال العليا النخبوية من الفن والثقافة، بل تذوّق الأشكال الأوطأ (الأكثر شعبية) منها كذلك والتي بمقدورها ملء فجوات الحياة الحديثة المتخمة بالضوضاء البيضاء.

عنى التخلي عن الجماليات الفائقة الخالصة أيضاً أن الرواية صار ممكناً لها تضمين الموضوعات الفنتازية، والمفارقة للطبيعية *Supernatural*، واللاواقعية *Unreal*. شدّدت البؤرة الحداثية على موضوعات الواقعية المباشرة والأساسية وإستبعدت الموضوعات السابقة عن فضائها، وَليس ثمة من موضع للسحر والأشباح والعوالم الفنتازية في الرواية الحديثة لأن كتّاباً من أمثال وولف، فوكنر، جويس أرادوا، وبطريقة حصرية، جعل الرواية تسجيلاً خالصاً للواقع اليومي، ولكنْ مع الرواية مابعد الحداثية صار ثمة موضع لغير الواقعي، وقد حصل هذا الأمر لأسباب معقولة عدّة: السبب الرئيسي فيها كان لإستكشاف قدرات التخييل الروائي *Fictionality* ولأن الكتّاب إبتغوا تلمّس تخوم أبعد للقدرات الروائية، كما أرادوا في الوقت ذاته رؤية الواقع من منظورات مختلفة وشدّدوا على تأكيد حقيقة أن الواقعية الصارمة ماعادت قادرة على إستقصاء الواقع بعد أن إستحال إلى ذلك القدر غير المسبوق والمعهود من الإدهاش والغرائبية. هذه متناقضة مؤكّدة لكنها حيوية للغاية: **الواقعية ماعادت قادرة أن تقدّم إنعكاساً مقبولاً للواقع لأن الواقع ذاته بات غير واقعيّ، لذا إستلزم الأمر اللجوء إلى توظيف الفنتازيا بقصد تحريك المشاعر وجعلها قادرة على التعامل مع المعضلات التي خلقها العالم الحديث.**

تحكم الفنتازيا قبضتها على الواقع في رواية (الفندق الأبيض *The White Hotel*) (١٩٨١) للروائي دي. إم. توماس *D. M. Thomas*. تبدأ الرواية بتبادل تخييلي لرسائل بين المحللَيْن النفسيَيْن (فرويد) و(فيرينزي) حول حالة (آنا جي. *Anna G*.): المرأة التي سبق لفرويد

أن عالجها من حالة الهستيريا التي ألمّت بها قبلاً. سبق لآنا أن عانت من آلام هستيرية في ثدييها وبطنها، ومضى فرويد في إستكشاف نفسها وتأريخها حتى إكتشف السبب الحقيقي وراء معاناتها وحقق إنجازه الخاص بـ (إنفلات الأفكار المقموعة ونفوذها إلى عالم الوعي)، ومع المضي في قراءة الرواية نكتشف في نهاية الأمر أنها ليست (رواية سايكولوجية) بل هي رواية تحكي عن التأريخ. بعد سنواتٍ عدة من خضوع آنا للتحليل والعلاج النفسيين تُقتَلُ في (بابي يار *Babi Yar*): أحد المواقع التي شهدت قتلاً جماعياً (هولوكوست *Holocaust*) من قبلُ، وتحكي الرواية عن إصاباتٍ قاتلة أصابت آنا في ثدييها وبطنها - لذا فإن الآلام الهستيرية التي كانت تعانيها آنا ماكانت آلاماً نفسية بل آلام قادمة من التأريخ،،، لاتنبع آلام آنا من تأريخها السايكولوجي بل من مستقبلها التأريخي، ولا تشي آلام آنا بأي مشكلات شخصية بل تحكي عن كارثة تأريخية. إن وصم السايكولوجيا بسمةٍ تأريخية عبر توظيف فنتازيا الإستبصار الفائق *Clairvoyance* هو ماتنجح رواية مابعد حداثية (مثل الفندق الأبيض) في تحقيقه بقصد الإرتقاء بقدرة الرواية على الحكي السردي للحقائق، ويستلزم هذا الأمر القول أن السايكولوجيا (وهي الميدان الأثير الذي لطالما شكّل هوساً طاغياً للرواية الحديثة) لايمكن أن تكون صادقة مع الحقائق التأريخية ما لم تعمل الفنتازيا مابعد الحداثية على توسيع تخومها، وتلك القفزة الحداثية ليست محض نزهةٍ لعوب كما يخبرُنا سارد ثوماس في نهاية روايته:

..... روح الإنسان مثل بلاد بعيدة لايمكن الوصول إليها أو إستكشافها. معظم الموتى كانوا فقراء أو أميين، لكنّ كلّ واحدٍ منهم كانت له أحلامه، وَ رؤاه الخاصة، وتجاربه المدهشة..... لو أن سيغموند فرويد كان قد اصغى

ودوّن ملاحظاتٍ منذ عهد آدم فلن يكون قادراً على الإستكشاف الكامل لمحض جماعةٍ صغيرة من البشر، أو حتى لفردٍ واحد بذاته..............

ينتهي ثوماس إلى القناعة بأن إستكشاف حيواتٍ وتواريخ عدّة يستلزم حاجة الرواية إلى ماهو أبعد من السايكولوجيا،،،، إلى الفنتازيا القادرة على ملامسة تخوم البلاد البعيدة التي تقبع فيها روح الإنسان.

بعد إحتمائها بخيمة مابعد الحداثة بات في قدرة الرواية المحترمة أن تكون فنتازية (وكان عليها أن تكون كذلك حتى تقدر على التعامل مع الحقائق التي تم التعامل معها واقعياً في الحقب السابقة) في الوقت ذاته الذي صار بإمكانها حكاية قصة جيدة. **ربما كان التغير الأكبر الذي طال الرواية الحديثة كنتيجة للتأثير مابعد الحداثي هو العودة إلى الحبكة، وهو الأمر غير المتوقع وبخاصة بعدما علمناه من أمر السخرية والملاعبة الروائية مابعد الحداثية: رمى الروائيون الحداثيون الحبكة بعيداً بسبب ماكانت تفرضه على الرواية من قناعاتٍ مواضعاتية مصطنعة، إذ لم يرغب هؤلاء الكُتاب في التعامل مع الطريقة القسرية التي كانت الحبكة تدفع من خلالها الروائيين إلى تزييف الواقع، ولكن بعد أن جاءت مابعد الحداثة بمنظورٍ جديد أزاء تلك المواضعات – عبر تسخيفها بوساطة التضخيم لا الإقصاء والرفض – صار بإمكان تلك المواضعات أن تعود للفن الروائي بثوب جديد، وصار ممكناً – بالتبعية – عودة الحبكة إلى الرواية مابعد الحداثية لا كعاملٍ خاضع لتلك المواضعات بل كعنصر يعمل على تهشيم المواضعات في نهاية المطاف.** بالنسبة إلى القارئ عنت عودة الحبكة إلى الفن الروائي مدىً أوسع من المتع: المتع الكاملة الخاصة بالتجريب الواسع النطاق فضلاً عن المتع التقليدية الناتجة عن حكاية جيدة.

هذه التغيرات مابعد الحداثية: هل أشّرت نهاية الرواية الحديثة؟

هل مثّلت علامات السرد الكيفي، واللاجدية المفرطة، والفنتازيا، والتوسيط اللغوي، ووضع الحبكات،،،، علاماتٍ لنهاية ذلك الفن الأدبي الذي إبتغى لعقودٍ عدّة توكيد المحاكاة، والإصلاح المخلص، والواقع، وهيكلة الحبكات، والسرد الذي يبتغي الفورية والمباشرة؟ الجواب، بحسب البعض، نعم: وهؤلاء يرون في مابعد الحداثة حالة مضادة للدفقة الحديثة، وإذا كان هؤلاء مصيبين في رؤيتهم فإن الرواية الحديثة دامت منذ عام ١٩٠٠ وحتى تاريخ ليس أبعد من ١٩٦٥ حيث سادت التوجهات مابعد الحداثية المشهد الروائي الأدبي، ولكن في أمثلتنا التي تعاملنا معها والتي تعدُّ أشكالاً أقل تطرفاً في الكتابة مابعد الحداثية فقد شهدنا علاماتٍ ودلائل بأن الدفقة الحداثية لم يتمّ وأدها بل تجديدها - لم تنتهِ الرواية الحديثة بل تمّ إصلاحها وحتى دفعها للإرتقاء بطريقة ماعاد يصحّ معها الإدّعاء بأن الرواية الحديثة إنتهت مع عام ١٩٦٥ بل مضت في الإرتقاء كمشروعٍ نامٍ وحيويّ إلى عقودٍ لاحقة عديدة.

هوامش المترجمة

- جون سيمونز بارث *John Simmons Barth* : روائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي ولِد عام ١٩٣٠، ويُعرَفُ نزوعه تجاه الرواية مابعد الحداثية والميتافكشن في أعماله، وهو يشجع العودة إلى الحكاية في الأسطورة كما يستخدم في رواياته الأساليب الأدبية المصطنعة والتخييلية حتى يؤكد أنها محض تخييل وليست مرآة للواقع الاجتماعي الصلد. ولِد بارث في مقاطعة كامبردج الأمريكية وظلّت المكان الذي تدور فيها معظم حوادث رواياته، وتُعدُّ روايتاه المبكرتان (الأوبرا الطافية *The Floating Opera* (١٩٥٦)، (نهاية الطريق *The End of the Road*) (١٩٥٨) بمثابة نظرات متشائمة متخمة بحسّ السخرية

من سخافات الحياة الحديثة، أما أعماله التي كتبها في سنواته المتأخرة فقد إستخدم فيها الحكاية النادرة ذات المتبنيات الأخلاقية. يعدُّ بارث من أكثر الكُتّاب الغربيين توظيفاً لحكايات (ألف ليلة وليلة).

من أهم أعماله الروائية:

× الرحلة الأخيرة لأحد البحارة *The Last Voyage of Somebody the Sailor*، ١٩٩١.

× كتاب عشر ليالي وليلة *The Book of Ten Nights and a Night*، ٢٠٠٤.

× حيث تلتقي طرق ثلاثة *Where Three Roads Meet* ، ٢٠٠٥.

× كلّ فكرةٍ ثالثة *Every Third Thought*، ٢٠١١.

– جون روبرت فاولز *John Robert Fowles*: روائي إنكليزي ذو شهرة عالمية واسعة، ولِد عام ١٩٢٦ وتوفي عام ٢٠٠٥، ويصنّفُ نقدياً بين الحداثة ومابعد الحداثة. تعكس أعماله الروائية التأثيرات الفلسفية الصارخة لكلّ من (جان بول سارتر) و(ألبير كامو) – من بين كتّاب كثيرين آخرين عليه. بعد ان غادر فاولز أكسفورد درّس الإنكليزية في إحدى الجزر اليونانية، وألهمته إقامته في ذلك المكان كتابة روايته الأولى (المجوسي *The Magus*) التي حققت أعلى المبيعات بعد أن وجد فيها القرّاء تناغماً مع موجة الفوضوية الهيبيّة والفلسفات التجريبية التي سادت عقد الستينات من القرن العشرين. ترجِمت أعمال فاولز إلى العديد من اللغات كما حوّلت الكثير منها إلى سيناريوهات لأفلام سينمائية. إشتهر فاولز بروايته الذائعة الصيت

(إمرأة الضابط الفرنسي) (١٩٦٩) وهي رواية رومانسية من العصر الفكتوري وذات نكهة مابعد حداثية، تجري وقائعها في مقاطعة دورست *Dorset* التي عاش فيها فاولز معظم سني حياته.

من أعماله الروائية:

× جامع (الفراشات) *The Collector*، ١٩٦٣.

× برج إيبوني *The Ebony Tower*، ١٩٧٤.

× دانييل مارتن *Daniel Martin*، ١٩٧٧.

× جُزُر *Islands*، ١٩٧٨.

× لغز ستونهنج *The Enigma of Stonehinge*، ١٩٨٠.

× ثقوب دودية *Wormholes* ، ١٩٩٨.

- إدغار لورنس دوكتوروو *Edgar Lawrence Doctorow* :

كاتب ومحرر وأستاذ جامعي أمريكي ولِد عام ١٩٣١ وتوفي عام ٢٠١٥. يُعرفُ بأعماله التي تُصنّف في إطار (الرواية التأريخية)، ووُصف بكونه واحداً من أهم الكتّاب الامريكان في القرن العشرين. ألف إثنتي عشرة رواية وثلاث مجاميع من القصص القصيرة ومسرحية، ويعمد في اعماله إلى وضع الشخصيات الروائية في سياقات تأريخية معروفة بوجود شخصيات تأريخية معروفة كذلك بغية تقديم رؤية مختلفة لعالمنا. عُرِف عن دوكتوروو أصالته وأسلوبه الجميل الطلق إلى جانب وقاحته وخياله الواسع !!. حوّلت الكثير من أعماله الروائية إلى أفلام سينمائية.

من أعماله الروائية:

× كبيرٌ كما الحياة *Big As Life*، ١٩٦٦.

× كتاب دانيال *The Book of Daniel* ، ١٩٧١.

× مدينة الله *City of God*، ٢٠٠٠.

× المسيرة *The March* ، ٢٠٠٥.

× دماغ آندرو *Andrew"s Brain*، ٢٠١٤.

Notes

CHAPTER 7: POSTMODERN REPLENISHMENTS

1. *John Barth, "The literature of exhaustion" (1967), in The Friday Book: Essays and Other Nonfiction (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), pp. 64–5.*
2. *Jean-François Lyotard, "Introduction," in The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979), trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. xxiv.*
3. *Jean-François Lyotard, "What is postmodernism?," in The Postmodern Condition, p. 81.*
4. *Christine Brooke-Rose, "Where do we go from here?," Granta 3 (1980), p.163.*
5. *John Barth, "The literature of replenishment" (1980), in Essentials of the Theory of Fiction, eds Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, 2nd edition (Durham, NC: Duke University Press, 1996), p. 283.*
6. *Lyotard, "What is postmodernism?," p. 80.*
7. *Anthony Burgess, "A Clockwork Orange resucked" (1986), in A Clockwork Orange (New York: W. W. Norton,*

1986), p. x.

8. *David Lodge, "Mimesis and diegesis in modern fiction," in Essentials of the Theory of Fiction, eds. Hoffman and Murphy, pp. 362–3, 369–70.*
9. *Mark Currie, "Introduction," in Metafiction (New York: Longman, 1995), p. 15.*
10. *John Fowles, "Notes on an unfinished novel," in Wormholes (New York: Henry Holt, 1998), p. 16.*
11. *Gerald Graff, "The myth of the postmodernist breakthrough," in The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction, ed. Malcolm Bradbury (Manchester: Manchester University Press, 1977), p. 227.*
12. *David Lodge, "The novelist at the crossroads," in The Novel Today, ed. Bradbury, p. 105.*
13. *Graff, "The myth of the postmodernist breakthrough," p. 217.*

الفصل الثامن

الحداثة مابعد الكولونياليّة

وجدت الحداثة طريقها - بصورة جزئية - إلى غيرترود شتاين من خلال تجاربها السايكولوجية، وكما خبَرْنا من قبل فإن إكتشاف (الكتابة التلقائية) كان أمراً حاسماً لإستكشاف الطرق الحديثة الخليقة بالنفاذ إلى أعماق العقل، وإستخدمت شتاين ذاتُها إكتشافها ذاك في إبتكار واحدةٍ من أكثر الروايات الحديثة صعوبة وإحتواءً على أساليب كتابية تجريدية، ولكن كان ثمة تطلعات أخرى دفعت لإعادة النظر في الشكل الروائي، ونذكر هنا - بخاصة - أعمال الرسّامين التكعيبيين وفي طليعتهم بابلو بيكاسو *Pablo Picasso* الذي عمل على جعل فن الرسم مفعماً بالحداثة في حدود عام ١٩٠٧ عندما بدأ بممارسة الرسم مستخدماً أسلوباً جديداً غريباً وتجريدياً في رسوماته تلك ومن بينها لوحته المسماة (آنسات أفينيون *The Women of Avegnon*) التي إستخدم فيها الشكل البشري لابتفاصيله الحقيقية بل ككتلٍ غير منتظمة من مستوياتٍ مسطّحة وأشكال بدائية. كان عنصر الإلهامَ لِبيكاسو في هذه الأعمالَ هو النحت الأفريقي الذي شكّل آنذاك حضوراً مؤثراً غير مسبوق في المتاحف الأوربية. ألهم النحت الأفريقي تكعيبية بيكاسو، وألهمت تكعيبية بيكاسو بدورها الروايات الحديثة لِ (شتاين)، ولو تتبعنا مسار التأثير هذا سنكتشف ثانية كم تأثرت الأشكال الروائية الحديثة بتوسع إنتشار الأنماط الثقافية في تخوم أوسع من العالم، ويمكننا - من جانب آخر - رؤية الكيفية التي عملت بها إحدى تلك السمات الخاصة بالتوسع الثقافي على إعادة تحديث الفن الروائي: إذ كما نعلم من قراءتنا للعمل الموسوم (الإمبراطورية تعيد تدوين تأريخها: النظرية والتطبيق في الآداب مابعد الكولونيالية *The Empire Writes*

Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures (، (إن الأوربيين كانوا مرغمين على إدراك حقيقة أن ثقافتهم كانت واحدة فحسب بين كثرةٍ من الوسائل الثقافية التي يمكن بواسطتها مقاربة الواقع وتنظيم تمثلاته في الفن والممارسة الإجتماعية)[١]. إن تعددية أشكال الرواية الحديثة، وتساؤلاتها حول الواقع، وولعها في إيجاد أساليب جديدة في تمثيل الواقع - كل هذه كانت موضوعاتٍ تختص بالشكل الجمالي، ولكنها كانت في المقام الأول موضوعات تختص بالتعامل مع عوالم جديدة خارج التخوم الأوربية والأمريكية،،، أنماط من التعامل أرغِم فيها الأوربيون في خاتمة الشوط على رؤية الثقافات الأخرى كأشكال ثقافية جديدة إلى جانب ثقافتهم.

يقول إدوارد سعيد *Edward Said* الشيء ذاته في كتابه (الثقافة والإمبريالية *Culture and Imperialism*): (إن فكّ الإرتباط والإنزياحات التي طالت الثقافة الحداثية..... (هي) إحدى النتائج التي نشأت في أعقاب عصر الهيمنة الإمبريالية). إنّ تعبيرات مثل المفارقة الساخرة الحديثة، والتشظية، وحتى الأمل في رؤية الرواية عملاً يضمّ توجهاً خلاصياً،،، كلها كانت نتائج مباشرة نجمت عن التحديات التي أفرزتها السيطرة الغربية على العالم[٢]. ليس بمقدور أية كتابة أو مراجعة تبتغي دراسة الرواية الحديثة إغفال الطريقة التي ساهمت بها الثقافات الطرفيّة *Peripheral* (أراها افضل من مفردة الهامشية، المترجمة) في إغناء أشكال الرواية الحديثة بصورة أساسية بعيداً عن هيمنة المركز الكولونيالي، ولكن العكس هو صحيح كذلك: الدراسات الخاصة بتطور الثقافات الطرفية - من حيث إنبثاقها في عصر الإمبريالية ونموّها في عصر الإستقلال، وكذلك تحوّلاتها من حركات طرفية مابعد كولونيالية لابثة على هوامش الثقافة إلى حركات ثقافية

راسخة وقائمة بذاتها - تفعل خيراً كثيراً عندما تؤكد المساهمات التي أغنت بها الرواية الحديثة تلك الثقافات الطرفية. ساهمت الأشكال الجديدة من الرواية الحديثة على الدوام في إغناء الثقافات المنبعثة الطامحة للإرتقاء عبر مدّها بالقدرة على تخييل الإمكانيات الجديدة وإعادة النظر في لغة القمع التي سادت الحقب الكولونيالية، وكذلك في إضفاء شكل جديد على الزمان والفضاء، والحقّ أن تلك الأشكال الجديدة للرواية لعبت أدواراً فعالة شديدة الخصوبة في الإرتقاء الثقافي لِعصر مابعد الكولونيالية لأسبابٍ كثيرة مناظرة للأسباب التي ظنّ معها الكُتاب الحداثيون أن الرواية يمكن لها أن تحمل رؤية خلاصية للعالم الحديث.

بات التأثير الذي لعبه النحت الأفريقي في الرواية الحديثة أكثر مباشرةً منذ تأثيره الهائل على روايات غيرترود شتاين، ومنذ عام ١٩٠٧ عمل الكُتاب الأفارقة على تحديث الرواية من خلال تشكيلها لتتواءم مع حاجات الثقافات المتعددة، والموضوعات الحديثة المتعددة كذلك، وعمل كُتاب آخرون في الحقبة مابعد الكولونيالية على تجديد الدفقة الروائية الحداثية بجعلها عاملاً أكثر حيوية في الحراك المفضي إلى التغير الثقافي، وقد أقدموا على هذا الفعل لسبب رئيس يكمن في أنّ أشكال الرواية الحديثة كانت أكثر ملائمة من الأشكال الروائية الأخرى لحاجاتهم بسبب طواعيتها للتنوع اللغوي، ومساءلة الواقعيات، وإضفاء نكهة من الجِدّة على الحياة، ومثّلت الرواية الحديثة لهؤلاء الكُتّاب وعداً بمدّهم بأسباب الإنتصار في حربهم الطامحة لتحقيق النجاح الثقافي. كيف أنجزت الرواية الحديثة هذا الأمر في العصر مابعد الكولونيالي؟ وكيف ساهمت في الإرتقاء الروائي مابعد الكولونيالي؟ وكيف أعيد تشكيل الرواية الحديثة ذاتها وتجديدها

خلال هذه العملية الإرتقائية؟ - هذه التساؤلات ستكون موضوع مبحثنا في هذا الفصل الذي سيستكشف الكيفية التي تمكّنت بها الرواية مابعد الكولونيالية من منح الرواية الحديثة دوراً مميزاً في الحداثة المعولمة.

جين ريز *Jean Rhys* في عملها) بحر سارغاسو الواسع *Wide Sargasso Sea*) أعادت كتابة رواية (جين آير) بقصد إعادة سرد حكاية النسوة المثاليات، ولكن إعادة النظر في كتابة الرواية كان يُقصَدُ منه تحقيق هدف آخر كذلك: ثمة إشارة في (جين آير) وعلى نحوٍ مقتضب للغاية أنّ (النسوة المعتوهات) جئن من الكاريبي، إحدى مستعمرات بريطانيا العظمى، وقد سطّرت جين آير تلك المعلومة من غير أدنى إكتراث لأن عملها كُتِبَ في سياق التكوين العقلي الإمبريالي السائد آنذاك، **وفي الكثير من الأدب الإنكليزي المدوّن منذ جين آير وحتى قلب الظلام *Heart of Darkness* مثّل افراد المستعمرات البريطانية شيئاً أقل بكثير من محض هواجس أو خلفية مكملة للقصص الإنكليزية، وظهر هؤلاء الأفراد غالباً مثلما ظهرت المرأة المعتوهة في رواية جين آير: بعيدون، غامضون، ذوو شخصيات كاريكاتيرية غير قابلة للفهم، أشخاص بلا ماهية أو جوهر وبلا هويات أو ثقافات ماخلا تلك التي تساهم في إثراء أو إفتتان مستعمريهم.**

عندما غرقت الإمبريالية في الازمة بدأ هذا المشهد يتغيّر رغم أنه ظل مدعاة لشكل سيئ من الفعالية الروائية. يرى تشينوا أتشيبي *Chenua Achebe* أنّ كونراد، في عمله قلب الظلام، إستخدم (أفريقيا كمشهد وخلفية فحسب تحكي عن السمة البشرية للأفارقة....... وبما يختزل أفريقيا إلى محض دور صغير يتشكل في تلافيف أحد العقول الأوربية التافهة)[٣]، وعندما أخلت الإمبراطورية (البريطانية) مواقعها أمام الكومنولث *Commonwealth* تغيّر هذا الدور عن ذي

قبل وراح كُتابٌ مثل (أتشيبي) و(نيبول) يكتبون عن الجانب الآخر من الحكاية - كتابة الرواية من وجهة نظر الأطراف الهامشية المثقلة بالغموض والأحجيات، ثم أخلت عقلية الكومنولث - بدورها - مواضعها أمام الحقبة مابعد الكولونيالية وتغيرت الأمور على نحو جذري تماماً. الحالة مابعد الكولونيالية - أي حالة كفاح الأمم المستقلة حديثاً نحو تشكيل الهوية الثقافية الذاتية الكاملة - قادت إلى شكل جديد من الكتابة،،، شكل راح الكُتاب فيه يكتبون منطلقين من فضاء الطرف الهامشي ذاته وبالضد من الأفكار والتوجهات التي جعلتهم يقبعون فيما كان يسمى (هامشاً) من قبل، وأعاد هؤلاء الكتاب كتابة جين آير، وعلى سبيل المثال: **في رواية (بحر سارغاسو الواسع) تجعل جين ريز (الحكاية الهامشية) مركزية بحيث بات الناس يعرفون من أين جاءت المرأة المعتوهة (في رواية جين آير) ولماذا؟ وكيف كانت الحكاية المهملة للحياة الكولونيالية حيوية حقاً لمعرفة الحقيقة؟.**

لكن ريز لاتكتفي بإعادة سرد الحكاية القديمة بالطريقة ذاتها بعد إعادة سرد الحكاية المحذوفة منها بل أدركت حاجتها لأسلوب جديد في رواية الحكاية الجديدة وبغير هذا فإن السياق العقلي الإمبريالي لن يطاله أي تغيير، لذا طوّرت ريز **شكلاً روائياً جديداً لاتشغل فيه أية قصة موقعاً مركزياً بل تنتقل من فرد إلى فرد بشكل غير مُعلن لذا لانشعر بأنفسنا متمركزين على أية وجهة نظر أكثر أهمية من سواها.** أن هذا النمط من الإبتكار الروائي كان سمة نموذجية لكتّابٍ مثل ريز، وكان هؤلاء الكُتاب يتوزعون على (جغرافيات) مثل: المنطقة الكاريبية، الهند، أفريقيا، ومناطق أخرى، وراح هؤلاء الكُتاب يؤكدون في كتاباتهم على ثقافاتهم وبطريقة أكثر أصالة وتوسعاً

ومن داخل فضاء تلك الثقافات، وهو الأمر الذي جعلهم يدركون أن ذلك النمط من الكتابة يستلزم نمطاً جديداً بالكامل وغير مطروقٍ من قبل كما يستلزم طريقة تفكير جديدة حول دور الرواية بعد تيقنهم من عدم كفاية القواعد الروائية القديمة في الإيفاء بمتطلبات هوياتهم وإنشغالاتهم وموضوعاتهم الجديدة، وبدت تلك القواعد الروائية القديمة وكأنها هي التي رسّخت في دواخلهم المفترضات الكولونيالية المسبقة التي عملت على إستبعاد كُتّاب الكومنولث على نحو واضح للغاية.

كانت بعض المفترضات الكولونيالية المسبقة تختص بالكيفية التي ترتقي بها الذات الإنسانية، وبعض الأولويات الغربية على المستويات الروحانية والسياسية والاقتصادية، وحتى بعض عادات التفكير الأساسية واللغة السائدتين في الغرب بدت مناقضة لما كان يبتغي الكُتاب الجدد قوله، وكما يعبّر الكاتب الكندي دينيس لي *Dennis Lee*: (كانت اللغة الشائعة منقوعة بعدم إنتمائنا) [٤]، لذا مضى هؤلاء الكتاب في إعادة تشكيل الرواية بما يجعلها قادرة على النهوض الأفضل بمهمة التعبير عن القناعات والمشاعر والعادات والأولويات غير الغربية.

كانت نتيجة تلك الجهود هي الرواية مابعد الكولونيالية *Postcolonial Novel*، وتشير المفردة إلى الرواية التي كتبها أفراد ينتمون للثقافات التي كانت خاضعة للهيمنة الكولونيالية من قبل، حيث (يعمل هؤلاء الأفراد الذين كانوا تحت الهيمنة الكولونيالية اللغوية على إعادة هيكلة الرواية وبسرعة ملحوظة، كما يعيدون إعادة تأهيلها للظروف المحلية...... مقتطعين مساحاتٍ شاسعة لأنفسهم في طلائع تلك الرواية) [٥]. تشير الرواية الكولونيالية،

فوق كل هذا، إلى سياق عقلي،،، نظرية،،، أسلوب،،، إلى مغادرة طريقة التفكير الكولونيالية إلى جانب الحالة السياسية الكولونيالية معاً،،، وإلى مقاربة نوع جديد من الكتابة تأسس على تلك المغادرة.

تعدّ الرواية (مابعد كولونيالية) بإحدى طريقتين: أولاً وقبل كل شيء عندما تتعامل الرواية مع ماحصل للشعوب والأماكن المستعمَرة أثناء الفترة الكولونيالية وفي الفترة التي أعقبتها كذلك، فهي تصف التطورات الإيجابية والسلبية معاً في أماكن مثل (نايجيريا) حيث عنت نهاية الحكم الإمبريالي فتح آفاق جديدة أمام تقرير المصير الثقافي، وإلى نوع من الفوضى كذلك - متعة الحرية ودفقها المنعش إلى جانب الألم الحتمي الملازم لتطوير النظم السياسية والثقافية المحلية. بهذا المعنى يمكن أن تثير الحالة المابعد كولونيالية السؤال التالي: إلامَ ستستحيل الأمة المستقلة حديثاً؟ هنا تلعب الرواية المكرّسة للإجابة على هذا التساؤل دوراً حاسماً بإعتبارها شكلاً من أشكال التجارب التي يمكن لها توفير إجابات (قابلة للإختبار) لهذه الأسئلة ونظائرها.

الحالة مابعد الكولونيالية، برغم كل ماذكرناه، هي - في الوقت ذاته - سياق عقلي *Mindset* (مثل السياق العقلي الكولونيالي) - طريقة تفكير، أو بطريقة أكثر تحديداً هي حالة العقل الذي بات حرّاً وخلواً من أي مفترضات مسبقة أو إتجاهات، وحتى من اللغة التي سوّغت الهيمنة الإمبريالية وجعلتها في مصاف الحالة المرغوبة والمؤثرة. **أن نعيش في الحقبة مابعد الكولونيالية يعني إدراك حقيقة أن توجهات كلّ من المستعمِرين والمستعمَرين إنطوت على مفترضات مسبقة خاطئة في حقول عدة - حول الطبيعة الإنسانية، وحول الاقتصاد، وحول شكل الحكم السياسي**، وَ بعدما أزاحت الحقبة مابعد الكولونيالية هذه المفترضات المسبقة جانباً كان لابدّ لها أن تبذل جهداً معقولاً

لإحلال بدائل لها، وهنا مدّت الرواية يد العون أيضاً: الرواية مابعد الكولونيالية هي في مجملها متمحورة حول تصميم حبكاتٍ تساعد في إحلال مفترضات جديدة أفضل وأكثر عدالة محل أخرى متقادمة، وعندما بدأت شعوب الأمم المنبثقة من الحقبة الكولونيالية (جنباً إلى جنب الإمبرياليين السابقين) بإعادة النظر في العلاقات الدولية والتفكير الجدي في هوية الحياة غير الغربية، هنا وفي هذه اللحظة المفصلية خدمت الرواية مابعد الكولونيالية كنوعٍ من البوتقة اللازمة لصهر هذه الأفكار وتفاعلها معاً، وكان على الرواية القائمة آنذاك أن تتطور - هياكل وأساليب - من سياقها القديم نحو فضاء جديد بالطريقة ذاتها التي أحدثت من خلالها المجتمعات مابعد الكولونيالية إنزياحاً نحو تحقيق الذات وبطريقة قابلة للنمو والتحقق بصورة كاملة.

بكلماتٍ أخرى، لكي تكون الرواية مابعد كولونيالية توجّب عليها أن تُحدِث تغييرات شبيهة بتلك التغييرات التي حصلت على مستوى السياسة، والحكومة، والتخطيط الاجتماعي. كانت الرواية من قبلُ منقوعة تماماً في المنطق الثقافي الذي أتاح للنزعة الإمبريالية العمل بحرية، وكما رأينا من قبلُ فإن حبكات تلك الروايات وتوجهاتها عملت على كبح الرأي المخالف ومظاهر المعارضة كما عملت على الإرتقاء بقيم الطبقة الوسطى على السياق الغربي ولكن ليس على نحوٍ كليّ تماماً: فقد كان لتلك الرواية أساليب وتوجهات يمكن أن تعمل بالضد من الإمبريالية عندما تحين اللحظة المناسبة. كان التحدي الإشكالي الذي واجهته الرواية لحظة الإستقلال عن الهيمنة الكولونيالية يتمثل في إيجاد طريقة يمكن معها توظيف توجهاتها التشكيكية، والمعارضة للسائد، والمُخالِفة، والمهشمة للثوابت، والإستكشافية،

والمسببة للتشظّي، ووضعها في خدمة الكُتّاب والمفكّرين الذين يحاولون إيجاد مسلكٍ نحو تغيير ثقافي حقيقي.

هكذا إذن يمكن للرواية الحديثة أن تخدم المشروع مابعد الكولونيالي: هي تخدم في جهد المضي بالإتجاه مابعد الكولونيالي عبر إعادة كتابة الروايات السياسية ذاتها التي ساعدت في خلق التوجه الإمبريالي الحركي (الديناميكي) والحفاظ عليه متوهجاً. كيف حصلت إعادة الكتابة هذه بالضبط؟ حصلت أحياناً بطريقة حَرْفيّة *literally*، وكما رأينا من قبل في حالة رواية (بحر سارغاسو الواسع) فإن إعادة الكتابة إنطوت على إنتقاء الكتب المكتوبة في السياق الجمالي الإمبريالي ثم الشروع في تغييرها عبر رواية الجانب الآخر من الحكاية. بدت العملية هذه شبيهة بوضع اليد *appropriation* على الروايات الكولونيالية: الإمساك بالحكاية، ثم إعادة سردها تبعاً للسياقات الثقافية المحلية المستجدة مع الحفاظ على نزاهة الآخر (أي الجهة الكولونياليّة، المترجمة) وعدم المساس بأخلاقياته على الرغم من أنه إبتغى، تأريخياً، وضع القوى مابعد الكولونيالية الناشئة على الهوامش من القوى العالمية وبعيداً عن مكامن الأصالة، وربما حتى بعيداً عن الواقع ذاته[٦]. بعيداً عن عمليات (وضع اليد) الروائية هذه ثمة العديد من التغيرات مابعد الكولونيالية التي أعادت تشكيل الرواية الحديثة، ومثلت لحظة الإستقلال إحدى أهم الإنشغالات للروائيين في الحقبة مابعد الكولونيالية: فقد ركّز العديد من الروائيين بؤرهم الروائية على المعضلات التي يمكن أن تنشأ مع لحظة الإستقلال مؤكدين حقيقة أن هذا التحول لايمكن أن يحصل بالسرعة المتوقعة، بل مضى آخرون أبعد من ذلك بتأكيدهم فكرة (وقتيّة *Temporality*) لحظة الإستقلال هذه فيما لو تحقق الإستقلال بالفعل على ارض الواقع !!. حضرت الرواية

لمد يد العون بطرق أخرى عديدة: ساعدت الموهبة الروائية القادرة على إجتراح التمازج بين الحكايات في إستكشاف النمط الهجيني في الثقافات مابعد الكولونيالية التي إستحالت بالضرورة خليطاً من الثقافتين الغربية والمحلية، كما ساعد تركيزها على موضوعة التغريب في فهم إشكالية المنفى *Exile* التي إنبثقت حينها، وسمح الإنفتاح الروائي المتعاظم بمتابعة الهويات المُهاجرة التي دُفِعت دفعاً للهجرة بتأثير عدم الاستقرار الذي صاحب الحقبة مابعد الكولونيالية، وساهمت الإستبصارات الروائية على تمثل وسائل المحاكاة - كيف نختلق عوالمنا الروائية التي أمدّت الشعوب الواقعة تحت الهيمنة الكولونيالية السابقة بالقدرة على الانغمار في الموضوعات التي وجدت نفسها منجذبة إليها، كما ساعد تركيز الرواية الحديثة على موضوعة الوعي في توفير تفاصيل دقيقة عن البدائل المناسبة للوعي الثنائي الذي خلقه العالم الإمبريالي والثقافة الفريدة التي نزعت عنها ثياب الهيمنة الكولونيالية.

بقدر مايتعلق الأمر بما نبتغيه في هذا الكتاب فإن من المهم تركيز البؤرة حول الطريقة التي تتعشق بها التوجهات مابعد الكولونيالية مع التوجهات الإبتكارية للرواية الحديثة، ومن المناسب التذكير ثانية بأن الرواية الحديثة ساهمت في تفكيك الهيمنة الكولونيالية الثقافية من خلال الأساليب التي توظف فيها أنماطاً لم يعتدْها القرّاء، وتعددية الأصوات، والإهتمامات الوقتية المُزاحة، ومساءلة العلاقة بين الفرد ومجتمعه، وكشف النقاب عن المفترضات المسبقة بشأن العلاقة مع السلطة عبر الكلام المنطوق، ومن خلال هذه العملية الإبداعية إنبعثت أشكال جديدة من الحياة في رواية الحقبة مابعد الكولونيالية.

نرى هذا النمط التبادلي عاملاً في رواية (حبة قمح *A Grain of*

(*Wheat* (١٩٦٧) للكاتب نغوغي واثيونغو *Ngugi Wa Thiong"o* (الإسم الأول هو اللقب). يعرفُ عن واثيونغو إشتغالاته الواسعة بغية تسجيل إنطباعاته حول المعضلات التي تواجهها الثقافات الأفريقية في محاولتها تفكيك نزعة الهيمنة الإمبريالية، ويقول واثيونغو أن طرح الكولونيالية في غياهب النسيان أمر يعني أكثر بكثير من مجرد تقرير المصير السياسي والإقتصادي لأن العقول التي لبثت طويلاً تحت الهيمنة الكولونيالية قد شُكّلت وصُمّمت تبعاً للغات وعادات وأولويات القوى القامعة السابقة، ولايعدو النظر إلى هذه الإشكالية أكثر من أنّ ثمة عقول إفريقية نقية كانت تتطلع إلى لحظة الإستقلال لتأكيد هويتها الذاتية في حين أن الحقيقة الصارخة كانت تضج بتأكيد حقيقة أن العقل الافريقي بات مُنتَجاً شكّلته النوايا الغربية إلى حد كبير، وإذا ماأردنا نزع الهيمنة الكولونيالية عن هذا العقل توجب إيجاد وسائل يستعيد بها هذا العقل قدراته العقلية الأصيلة: ينبغي لهذا العقل أن ينغمس في (كفاح متواصل بلا هوادة لإستعادة مبادراته الإبداعية من خلال وسائل تعريف الذات الجماعية في الزمان والمكان)، والوسائل المقصودة هنا هي تلك المتعلقة باللغة إلى حد كبير،،، (إن إختيار اللغة وإستخداماتها مسألة مركزية فيما يخص تعريف الأفراد لأنفسهم في سياق علاقتهم مع بيئتهم الطبيعية والإجتماعية وكذلك بالنسبة إلى الكون بأكمله)، ولكن حصل في مواجهة الإمبريالية (أن الكتّاب الذين توجب عليهم رسم مسالك للخروج من حالة الطوق اللغوي المضروب على قارتهم راحوا هم يعرّفون أنفسهم ويُعَرّفون من خلال الآخرين بواسطة اللغات ذاتها التي فرضتها الهيمنة اللغوية)[٧]. ينبغي إيلاء إهمية عظمى وإنتباه مركّز، كما يقول نغوغي، إلى أشكال التعبير وعاداته التي كانت مواطئ قدم للقمع الكولونيالي، إذ ينبغي إعادة كتابة هذه الأشكال والعادات كما ينبغي إعادة النظر والتفكير فيها

على نحوٍ يمكن معه إعادة تشكيلها وتوسيع آفاقها بحيث تكون قادرة على تصوير الحاجات الأفريقية القديمة والمستجدة معاً.

تُرينا رواية (حبة قمح) كيف يمكن لإعادة التفكير والمراجعة تلك أن تعمل. تحكي الرواية عن حيواتٍ مختلفة في ثاباي *Thabai*، القرية الكينية، قبل أربعة أيام فحسب من (يوهورو *Uhuru*) أو يوم الإستقلال: إذ ماكان مؤمّلاً له أن يكون أياماً مجيدة لم يكن كذلك بعدما تخلى أبطال الرواية المتعددون عن رؤاهم بشأن الطرق الفظيعة والحوادث المرعبة التي قادت ليوم الإستقلال وكيف حطّمتهم وملأت حيواتهم رعباً ومرارة. عرفت كينيا، قبل سنوات عدة من الإستقلال، أشكالاً مختلفة من القسوة والخيانات وبخاصة عقب كل حالة لإعلان الطوارئ بعدما كانت حركة تمرّد (ماو ماو *Mau Mau*) تتسبب في إصابات بين قوات الإنكليز، وعندما حل الإستقلال لم يكن البداية المثالية التي تطلع إليها الناس بعدما بدا أن الخيانات القديمة قد تسببت في إحداث مشاكل عصية على الحل كما بدا أن الفساد المستشري سيتطاول ويمتد أكثر خلال المستقبل الذي سيسود فيه حكم السود. (كانت الحياة آنذاك تكراراً ثابتاً لما حدث أمس وأوّل الأمس) وَ (و أن حكم السود لم يكن ليعني، و لم يكن في مقدوره أصلاً أن يعني نهاية سطوة سلطة البيض)، ولاجل إلقاء الضوء على بعض السخريات والمفارقات التي إرتبطت بهذه الحقيقة وكذلك لأجل وصف الحس بالإختلاف الساخر بين إحتفالات يوم الإستقلال ومشاعر الندم والإستياء لأبطال نغوغي فقد عمد الكاتب إلى الملاعبة مع الزمن وتمثلاته. إن الميزة العتيدة في التشظي واللاإنتظام الوقتي التي تَسِم الرواية الحديثة تستحيل في هذه الرواية مابعد الكولونيالية وسيلة لتوكيد التمايز المأساوي العظيم بين أحلام الماضي وواقعيات الحاضر،، بين آمال المستقبل وحقائق

الماضي التي عملت على تحجيمها. عملت الصدمات الوقتية على (تفكيك الهيمنة الكولونيالية على العقل الأفريقي)، وقد فعلت هذا الأمر لاعَبْر سلسلة متناغمة بحيث يمكن أن يفترض القارئ إنتقالاً سهلاً من قمع الماضي إلى لحظة الإستقلال الحاضرة، بل على العكس ستركز الرواية على الأفعال اللامنطقية وعدم التواصل التي عكست فقر الإستمرارية بين الماضي والحاضر، وقد إبتغى الكاتب من وراء هذا صدم القراء وإصابتهم بالرجّة وإخراجهم من السياق الذي أراد من ورائه البعض جعل يوم الإستقلال يبدو يوماً هادئاً ممتعاً طافحاً بالمسرات والبهجة اللامحدودة.

نلمح زاوية نظر أخرى في الجهد الرامي لزعزعة العقل المثقل بطرق التفكير الإمبريالية في أعمال الروائية الجنوب أفريقية البيضاء نادين غورديمر *Nadine Gordimer* وبخاصة في عملها (شعب تموز *July"s People*) (١٩٨١). تتخيل الكاتبة في هذا العمل مستقبلاً كارثياً لجنوب أفريقيا عندما يستحيل التمرد ضد حكومة سياسة الفصل العنصري (الأبارتهايد *Apartheid*) حرباً ضروساً شاملة بحيث كان على بعض أفراد الأقلية البيضاء الحاكمة أن يغادروا الوطن ليجدوا الأمان والمأوى والحماية في قرية بعيدة لدى رجلٍ ظل لسنواتٍ طويلة خادمهم المخلص والمطيع، وبعدما وجد هؤلاء أنفسهم لائذين بحمايته توجّب عليهم أن يغيروا من طريقة تفكيرهم أزاءه:

..... الرجل الخادم القانع بما كان يُدفَع له، والذي عاش في الفسحة التي أمام منزلهم منذ أن تزوجا..... إعتاد لبس طقمين من الملابس التي زوّداه بها: سروال خاكي قصير للأعمال المنزلية القاسية، وآخر من نسيج أبيض عندما كان يخدمهم على المائدة..... وكان يُعطى إجازة أيام الأربعاء والآحاد

(بالتناوب)..... صار الرجل في نهاية الأمر الرجل المختار الذي وضعا حياتهما بين أيديه – ملك الضفادع، المُخلّص، تمّوز.....

الآن، وبينما باتا بين أيديه، صار لزاماً عليهما أن يرياه أخيراً: كائناً بشرياً كاملاً بل حتى أكثر تفوقاً عليهم بدلاً من ذلك الأسود ذي البعدين الذي إعتاداه من قبل، ولم يكن هذا ليعني معرفتهم بحقيقة الرجل فحسب بل عنى ضرورة مواجهتهم لإختلافات ثقافية صارخة أرغمتهم على إدراك حقيقة كم كانت حيواتهم السعيدة معتمدة على علاقات سلطة خاطئة وإنحيازات لاتحفل بأمور كثيرة مما يجري حولها.

تعمل غورديمر، وعبر إصطحابنا في هذه الجولة من الصحوة مابعد الكولونيالية، على بيان الصعوبة والأهمية المصاحبة للإحتفاظ بعقل ناقد بعد إزاحة كل المفترضات المسبقة السيئة عنه والتي كانت السبب المباشر في كل تلك اللاعدالة العنصرية، وعندما تقترب غورديمر من تخوم نهاية روايتها تعمل على توظيف عدد من التقنيات المعروفة في الرواية الحديثة منذ زمن بعيد وبما يجعلها ملائمة للمعضلات المستجدة. يعكس التشظي السايكولوجي ممثلاً في العبارات والمقاطع التي تبدو غير متسقة طبيعة الإشكالية الخطيرة التي وجد أبطال غورديمر أنفسهم في خضمّها بعدما قارنوا بين إمتيازاتهم القديمة وقلة حيلتهم وعجزهم في لحظتهم الحاضرة، وتسبغ غورديمر على التعقيد المؤثر للغاية المعنى الذاتي للأشياء: ذلك التعقيد المميز الذي ساد الرواية الحديثة منذ أيام (جويس) و(وولف) وصار مصدر عون عظيم لغورديمر عندما شاءت أن ترينا كيف أن المعنى العادي للأشياء اليومية مثل: السيارات، المفاتيح، الثياب، وحتى ورق المراحيض (التواليت) يعتمد إلى حد كبير على السياقات الشخصية التي تُستخدمُ فيها تلك

الأشياء، إذ عندما تتغير تلك السياقات - مثلما حصل مع أفراد الأقلية البيضاء الحاكمة في رواية غورديمر والذين وجدوا أنفسهم في تلك القرية البعيدة التي يستوطنها السود - فإن الأشياء كذلك يطالها التغيير ويصبح لزاماً إعادة توصيفها، وعلى الرغم من كونها تخييلاً روائياً فإن عملية إعادة التوصيف هي في نهاية الأمر مسألة أساسية للغاية لعملية سياسية (ينبغي فيها للبيض في جنوب أفريقيا السابقة أن يعيدوا النظر في أنفسهم في إطار حياة جمعية جديدة تضمّ هياكل جديدة) وبما يعمل على تغيير (المنظومة الهرمية للإحساس) التي شجعت على ترسيخ المنظومة السياسية السيئة التي سادت الماضي[٨].

تؤكد روايات (غورديمر) و(نغوغي) على الكيفية التي ساهمت بها أدوات الرواية الحديثة في الإرتقاء مابعد الكولونيالي، وإذا كان لموضوعاتٍ مثل التشظي السايكولوجي والكشف عن البناء الهرمي الذاتي أن ترينا كيف يمكن للعقول أن تغدو مابعد كولونيالية فقد أصبح واضحاً للغاية أن إعادة إكتشاف التقنيات الروائية يمكن له إعادة تخليق الوعي السياسي كذلك، ولكن ينبغي في الوقت ذاته النظر في الإتجاه المعاكس: الحاجة إلى نزع الهيمنة الكولونيالية عن العقل ساهمت في تجديد الدفقة الحداثية في الرواية.بمنحها سبباً جديداً حاسماً للبقاء والإرتقاء.

كل هذه التفاصيل تجمعت معاً - في الحقيقة كل ملامح مابعد الحداثة أيضاً - في العمل الذي يعدُّ الأهم في الرواية مابعد الكولونيالية: (أطفال منتصف الليل *Midnight"s Children*) (١٩٨١) للكاتب سلمان رشدي *Salman Rushdie*. في هذا العمل الفريد تصبح لحظة إستقلال الهند عام ١٩٤٧. النقطة البؤرية في معالجة رمزية شاملة للتأريخ الهندي عندما يتصادف أن تتزامن ولادة بطل الرواية سليم

سيناي *Saleem Sinai* مع لحظة إستقلال الهند وهذا مايجعله يقف إلى جانب الهند سواء فيما هو طيب او سيئ من الأمور:

..... ولِدتُ في مدينة بومباي..... في برهة من الزمن، لا، لن يكون ذلك، لامهرب من التأريخ: ولدتُ في دار التمريض المُسمّاة بإسم الطبيب نارليكار في ١٥ آب ١٩٤٧، في وقت؟ الوقت يعني الكثير أيضاً. حسناً إذن: منتصف الليل، في واقع الحال، الساعة – تلامس العقربان في عناق حميم عندما خرجت إلى العالم. أوه، أوضحِ الأمر، أوضحِ الأمر: في اللحظة ذاتها التي نالت فيها الهند إستقلالها هويتُ أنا في أحضان العالم..... تمّ إغلالي إلى التأريخ وتقييدنا معاً بطريقة لازالت أحجية لي حتى اليوم، وماعادت مقاديري مُذّاك قادرة على الإنسلاخ من تلك المقدّرة لبلدي.....

تصبح حكاية سليم هي ذاتها حكاية أمته ولكن النتيجة سخيفة بطريقة متعمّدة، فما أن إستحالت الحكاية بشرية حقيقية حتى برهنت (ولادة الإستقلال الهندي) أنها مستحيلة بعد أن صارت نوعاً من مزحةٍ مابعد حداثية هيمن على المشهد فيها مظاهر الفشل والتشظي والكوارث الأقرب إلى أفعال السّحَرة !!. إن مزحة (الإستقلال) تصبح بالنسبة إلى رواية رشدي الدافع الملهم للمضي في جرعة مفرطة من الحداثة الروائية الهائجة والمحاكاة الساخرة، وهذه بدورها توفر أساساً لطريقة تفكير جديدة بالكامل: لاتلك التي تخص الواقعيات السياسية المستحدثة فحسب بل تلك التي تدور حول الطريقة التي ينبغي أن تُكتب بها رواياتٌ عن العوالم البازغة الجديدة.

بعد أن وُلِد سليم في اللحظة التي أعلِنت فيها الهند كأمة مستقلة راح الناس يرون فيه ممثلاً لطموحات الهند المستقبلية، وراح رشدي يستكشف طبيعة تلك الطموحات وخَلَعَ على سليم كل السّمات

التي لطالما تاق الناس لرؤيتها متجسدة في الهند الجديدة وبدا أن سليم مسؤول بطريقة غريبة عن كل الحوادث الكبرى في الهند وأنّ جسده يتألم لكل اوجاع الهند، ومثل الهند مابعد الكولونيالية يمضي جسد سليم في التشظي تماماً مثلما تشظت الهند إلى أمتين (المقصود بالطبع هو الهند وباكستان، المترجمة) ثم توالى تشظي الثقافات التي ماعاد ممكناً بقاؤها متماسكة معاً: (**أرجوك أرجوك صدقني، أنا أتشظى وما عدتُ أكثر من قطع متناثرة،،، أقصد ببساطة أنني بدأت أعاني شروخاً فيّ مثل تلك التي تظهر على جرّة فخارية قديمة - جسدي المسكين الذي لاشبيه له، غير المحبوب، صار مسكوناً بالكثير من أقاويل التأريخ...... بدأ الآن يتشظى في كل طبقاته**). ومثل الهند مابعد الكولونيالية يصبح سليم عرضة لكل الطغيانات السياسية الجديدة والكوارث الإقتصادية معاً ، وتخلق الرابطة الرائعة بين أجزاء الحكاية الشخصية المتعددة للبطل طريقة جديدة ساحرة في رسم العلاقة التقليدية - داخل متن العمل الروائي - بين الفرد ومجتمعه: ففي العادة تسائل الروايات هذه العلاقة وتجد في نهاية الأمر وسائل يمكن بها لأكثر الأفراد تمرداً أن يجد طريقة للتناغم مع مجتمعه، وتعمل رواية (أطفال منتصف الليل) على إحداث تناغم قسريّ كامل، وهي بعملها هذا تضع موضع المساءلة إمكانية النسيج الاجتماعي في أن يكون بيئة ملائمة للحيوات الفردية.

إن مايجعل رواية (أطفال منتصف الليل) العمل الأكثر أهمية في إرتقاء الرواية الحديثة هو الطريقة التي تجمع فيها الرواية بين جدول الأعمال (أجندا *Agenda*) السياسي لحقبة مابغد الكولونيالية مع الأساليب الروائية مابعد الحداثية، والنقطة المفصلية في هذه الرابطة هي القص الماورائي (الميتافكشن *Metafiction*): سليم ليس محض شخصية في الرواية بل هو السارد - أو بشكل أدق هو المؤلف - الذي

ينبغي له رواية حكاية حياته التي هي في الوقت ذاته حكاية الهند، وكلما توغلت الحكاية أكثر في التفاصيل نتعلم أكثر بشأن المصاعب التي تكتنف حكاية الرواية الكاملة وكذلك المصاعب التي تعترض طريق الهند الحديثة أو المسار التخيلي الذي سيقودها فيه إستقلالها، ويسابق سليم الزمن: جسده يتشظى مثل الهند، وبدا الأمر كما لو أن بقاءه - هو والهند - على قيد الحياة يعتمد على وضع قدرته في رواية حكايته ضمن سياق سردي وهكذا نتعلم شيئاً عن القدرات البناءة العظيمة التي تحوزها حكاية القصص، ونتعلم شيئاً عن علاقة الحكايات هذه مع وجود هوية الذات والأمة، كما نتعلم شيئاً بشأن تلك الموضوعات في السرد القصصي الذي يردُ في الرواية الحديثة والذي يفشل في الإيفاء بالإحتياجات مابعد الكولونيالية - بكلمات أخرى تعمل الأشياء في إتجاهين: الميتافكشن في رواية (أطفال منتصف الليل) هي في الأساس رواية سياسية حول الإستقلال مابعد الكولونيالي ونتبين فيها قدرتها الهائلة وتوظيفها الحيل الروائية، وفي المقابل فإن الهند بذاتها هي كل ماتدور حوله الرواية، ويبدو حال الهند - كأمة مستقلة - واضحاً في تشكيل الطريقة التي يتخيل بها الأفراد أنفسهم والعلاقات فيما بينهم.

منذ أن نُشِرت رواية (أطفال منتصف الليل) راحت الحداثة مابعد الكولونيالية تمضي بثبات في تحديث الرواية جاعلةً منها وسيلة أفضل لنشر الوعي الثقافي وتوسيع تخومه. تعدُّ رواية (طريق الجوع *The Famished Road*) (١٩٩١) للروائي بن أوكري *Ben Okri* مثالاً مدهشاً لكيفية تطور الرواية وإرتقائها للإيفاء بحاجات جديدة، وفي هذه الرواية أيضاً لدينا شخصية رمزية إلى حد كبير: بطل الرواية هو طفل (أبيكو *abiku*) الذي ينتمي - طبقاً إلى الفلكلور النايجيري -

إلى عالم الأرواح، وفي محاولته الدائبة للعودة إلى عالم الأرواح ذاك يجلب الحزن إلى العوائل التي يولَد فيها:

..... في أرض البدايات تلك تمازجت الأرواح مع هؤلاء الذين لم يولدوا بعدُ. يمكننا أن نفترض أشكالاً شتى.... وكلما كُنّا أكثر سعادة كانت ولادتنا أقرب، وفي الوقت الذي قاربنا فيه بلوغ حالة تجسّد *incarnation* أخرى تعاهدنا على الرجوع إلى عالم الأرواح في أول فرصة متاحة أمامنا: توافقنا على هذه النذور في حقول مزهوة بأزاهير صارخة الألوان وتحت ضياء القمر الذي كان يبعث شعاعه الهادئ الجميل في تلك البقعة من ذلك العالم. هؤلاء الذين تعاهدوا منّا على هذه النذور عُرِفوا بين الأحياء بِـ (أبيكو *abiku*): الأطفال الروحيون. لم يدرك كلّ الناس ماكنّا عليه. كنّا من النمط الذي يأتي ويمضي وهو لايحب المكوث في الحياة.....

ولكن يحصل في رواية (طريق الجوع) أن يعتزم طفل الأبيكو بذل أقصى جهوده للبقاء في عالم الأحياء في الوقت الذي يبذل فيه عالم الأرواح أقصى مايستطيع فعله لإغواء الطفل وإعادته إليه، وكنتيجة لديناميّة الحبكة هذه ننتهي إلى نمط جديد في الرواية الحديثة: تغدو الواقعية مضاعة إلى حدود قلما خبرناها في رواية أخرى. يمضي طفل الأبيكو في الرواية معظم وقته وفيضان من الرؤى الروحية يكتسحه بينما يتجول هو في طريق الروح، وهنا نلمح مايمكن أن تفعله الثقافة الفلكلورية النايجيرية للشكل الغربي في الرواية. إن النزعة المادية *Materialism* في الرواية - التي لطالما لقيت مقاومة خلال القرن العشرين لكنها كانت لاتعدم الوسائل التي تعود بها بطريقة قوية وغير متوقّعة - يتمّ إبطالها هنا بالإنفصال التام لطفل الأبيكو (عن العالم المادي)، بل تمضي الرواية أكثر عندما يتم إعادة تقييم النزعة المادية ذاتها: يتوق طفل الأبيكو إلى العالم المادي في الوقت الذي هو ليس

فيه أكثر من ماهية روحيّة لذا ستكون النتيجة المتوقعة هي أن نرى العالم بطريقة مختلفة عمّا إعتدناها من قبلُ إذ لانعود نرى العالم في الرواية كعائق أو شيئ رخيص مشبع بالتفاهة مثلما إعتادت الروايات الأخرى أن تجعل منه بل سننظر إليه كمحدودية قابلة للفهم في سياق الحياة البشرية،،، شيئ مأساوي حقاً لكنه ليس عصياً على بلوغ الخلاص.

لاتظهر الأهمية العظمى لروحانية طفل الأبيكو حتى نقارب خاتمة رواية (طريق الجوع) إذ نختبر حينها ماالذي كافح ذلك الطفل من أجل حكايته لنا: إنه يشير بطريقة رمزية إلى كفاح نايجيريا من أجل أن تكون أمة مستقلة، إذ يغادر طفل الأبيكو مرة تلو الأخرى عالمنا الحقيقي إلى عالم الأرواح بطريقة مشابهة للطريقة التي تبدو بها إمكانيات إنبثاق الأمة النايجيرية في العوالم الواقعية للحداثة:

...... طفل الروح مغامرٌ كاره لعمله في فضاء الفوضى وضياء الشمس، في أحلام الأحياء والأموات. الأشياء التي لم تجهز بعدُ ولاتُبدي ترحيباً في أن تولد أو أن تكون،،، أشياء لم تُعمل ترتيباتٌ كافية بشأنها لكي تستديم ولاداتِها الخطيرة،،، أشياء لم تُحلَ طلاسمها بعد،،، أشياء مقيدة بأغلال الفشل والخوف من الصيرورة،،، هذه كلها تحصل بتواتر غريب ولا تني تعاود الذهاب والمجيئ وتتشارك ذات السمات التي تحوزها حالة طفل الروح. هي تمضي في الحركة ذهاباً ومجيئاً حتى يحين وقتها المناسب. التأريخ ذاته يبين لنا بطريقة كاملة الوضوح كيف يمكن للأشياء في العالم أن تتشارك حالة طفل الروح.....................

لكن هذه الرابطة ليست محض تلك المسألة العادية التي تبدو عليها، ولايرى أوكري في هذا فشلاً، وأن فشل نايجيريا في الإنخراط تحت يافطة عالم الحداثة لاينبغي ان يُعتبر حالة سلبية تماماً إذا ماعُدّ هذا

الفشل دليلاً على مكوث نايجيريا في عالم المثل الروحانية. نايجيريا، كما يرى أوكري، في إنتظار اللحظة المناسبة لكي تولد، وخلال فترة إنتظارها هذه تبدو مثل (طفل أبيكو) تائهة في طوفانٍ من الإمكانيات المثالية التي تتناقض بقوة مع طرق التفكير السائدة بشأن أفريقيا مابعد الكولونيالية التي تبدو فيها القارة خلاصةً لفشل ذريع وإنغماس في الأوهام وحيث تنقلب مشاكلها بشأن التحديث إلى كوارث مفزعة. بحسب طريقة أوكري في التفكير ثمة عالمٌ كامل قائم وراء الواقع الحزين، وسيتجسّد هذا العالم يوماً ما بصيغة إرتقاء حقيقي منظور.

إن إزاحة نمط التفكير - من التركيز البؤري الضيق على اللحظة الحاضرة المابعد كولونيالية إلى إمكانيات مستقبلية واعدة أوسع وَ مفارِقة للحاضر تماماً - طريقة ساحرة في (نزع الهيمنة الكولونيالية على العقل): فهي تساهم في توفير تصحيح غير مرتبط بالزمن ويتعالى على محض التركيز المتموضع على الحاضر وعلى محض التوجهات المادية فحسب، وكما شهدنا في رواية (أطفال منتصف الليل) فإن رواية أوكري تمنحُنا إحساساً بأن الرواية الحديثة يمكن لها أن تخدمنا، عبر أشكالها العديدة، من خلال جعلنا نشعر بوجود بديل أفضل عن اللحظة (الموجعة) الحاضرة، وهذا هو مايحصل في رواية أوكري نتيجة التناغم الغريب بين الحكاية الروحانية لطفل الأبيكو والتوجه الأكثر واقعية في الرواية. إن عودة طفل الأبيكو المتواترة إلى عالم الأرواح مسألة تعمل بالضد من الحبكة الروائية بعد أنْ نلحظ أنّ شخصية الطفل لاتبدي تراكماً بنائياً في الرواية بطريقةٍ تبدو معها التقاليد الفلكلورية غير متماشية بسهولة مع السياقات الروائية ولكنها على العموم تنقاد بشكل ممتاز الى المواصفات اللاتقليدية التي تنطوي عليها الرواية الحديثة، كما تعمل بالتأكيد على تحديث الرواية من خلال

إيجاد مسوغات للديانة الأفريقية التقليدية والتقاليد الفلكلورية في أن تغير من الحبكة والشخصيات في الرواية، لذا يمكننا أن نقول بشأن رواية (طريق الجوع) ماسبق أن وجدناه في الرواية مابعد الكولونيالية وبشكل أكثر عمومية: تُرينا رواية أوكري كيف فتحت الرواية الحديثة الآفاق أمام أمكنة جديدة أفضل، وكيف أدامت فنّها عبر مساهمتها في صناعة وخلق واقعيات جديدة أفضل من سابقاتها.

إن مايصدق قوله بشأن الرواية مابعد الكولونيالية الحديثة يصحّ تعميمه حيثما كانت اللغة وطريقة تقديم الحكايات مسائل أساسية في الإرتقاء وتحقيق الذات للثقافات الهامشية، كما يصحّ أيضاً مع الروايات الخاصة بجماعات الأقليات في الثقافات الغربية ذاتها كذلك: هنا أيضاً نلمح جهوداً حثيثة لعرض المعضلات والإمكانيات التي تنشأ عن التهجين الثقافي بطريقة درامية وفي كلّ شيئ إبتداء من اللغة وحتى العادات والتقاليد والهويات الذاتية، كما نلمح أيضاً مساعي دؤوبة لإعادة كتابة الحبكات النموذجية التقليدية للثقافة المهيمِنة بغية الكشف عن المُفترضات المسبقة السيئة في تلك الثقافة وإيجاد شيئ من فسحة مقبولة لبدائل ثقافية، وهنا، مثلما إختبرنا من قبلُ، نمرُّ بتنويعات غير مسبوقة على مستوى المنظور والطرق الجديدة في إدارة السلطة الممنوحة للأصوات السردية.

ثمة ميزة فريدة وأساسية تجعل الرواية التي تمتلك سمة (التعددية الثقافية *Multiculturalism*) مملكة تسودها الرواية الحديثة: الكُتّاب ذوو النزعة التعددية الثقافية يركزون في العادة على الحديث عن قيم التعايش، والتنوع، والتبادل الثقافي، ولديهم إهتمامات فريدة للغاية في موضوعة (التعايش في فضاء تغلب عليه ثقافة مهيمنة) بالرغم من كل ثقلها الجارف - في مخالفة واضحة للدعوة الصارخة اللحوحة

بضرورة (نزع الهيمنة الكولونيالية عن العقل) بالكامل وبطريقة حاسمة. الأسئلة التي تُثارُ في هذا الميدان تتضمن بعضاً من أمثال هذه: ماذا عن الإغواءات التي تقدمها الرواية الحديثة للكاتب المنتمي إلى (أقلية ثقافية) عندما يبذل جهده الأقصى في محاولة خلق توازن طيب ومقبول بين الإختلاف الثقافي والتمثل الثقافي للثقافات السائدة؟ وكيف سيستخدم ذلك الكاتب وأمثاله الوسائل الروائية في كشف العلاقة بين الفرد والكلّ الإجتماعي؟ وكيف يمكن للقدرة الروائية في (جعل اللغات تتمازج في بوتقتها) أن تكون أمراً مفيداً للكاتب المنتمي إلى (الأقلية الثقافية) بحث تساعده في إيجاد طرائق للوصف والكشف والتوضيح والإدلاء بشهادات ثرية بطريقة توازِنُ بين متطلبات البدائل الثقافية؟ كيف يمكن للوسائط الروائية أن تُروى بطريقة يمكن فيها جعل السرديات الكبرى حائزة على المواصفات المحلية وعلى نحوٍ يجعل الكاتب المنتمي إلى الأقليات الثقافية لايتقاطع بطريقة فظة مع التوجهات السائدة نحو الثقافة القومية المهيمنة؟. من المهم أيضاً سؤال الأسئلة المعكوسة عن المسالك التي سترتقي فيها الرواية الحديثة نتيجة التعقيدات التي ستطالها بفعل إشتغالات الكُتاب ذوي الخلفيات الثقافية المتعددة، وكيف سترتقي تقنيات الرواية الحديثة ومنظوراتها ومعالجاتها للقضايا المحلية؟ وعلى نحوٍ أكثر تخصيصاً: كيف يمكن لعادات الأقليات أن تُنوِّع وتُشعّب الأدوار التي تنهض بها الرواية الحديثة في الحفاظ على الطقوس الإجتماعية؟

في روايتها (المرأة المحارِبة *The Woman Warrior*) (١٩٧٦) تصف ماكسين هونغ كينغستن *Maxine Hong Kingston*، وبطريقة مغرقة في الحس الدرامي، المعضلات المرتبطة بحاجات التعددية الثقافية والملقاة على كاهل إمرأة شابة صينية - أمريكية بعد أن صار لزاماً عليها

إيجاد طريقة لإعادة تشكيل موروثها الصيني بحيث يمكنها النهوض بحاجات المرأة الأمريكية الحديثة. تجد كينغستن نفسها في ورطة تقليدية تختص بموضوعة التعددية الثقافية: موروثها الصيني غني للغاية ويكتنز بالكثير من الحكايات الملهِمة والنماذج القياسية النبيلة، ولكن تطغى عليه المحددات الجنسية في الوقت ذاته، في حين أن واقعها الأمريكي الحالي - والذي يكون ربما أكثر وفاءً لمتطلبات المرأة وإحتياجاتها الأنثوية - لايحتوي بالتأكيد على أية فسحة لموروثها الذي صار - بالضرورة - جزءً ثابتاً في هويتها الذاتية. تغدو وظيفة البطلة في الرواية - عند هذه اللحظة الفاصلة في حياتها - خلق هوية ذاتية جديدة لها ممّا تتيحه الثقافات المختلفة بالرغم من الحقيقة الراسخة في أن الطغيان العارم لقدرات هذه الثقافات المتنافسة يقزّم بالضرورة إحساسها الشخصي بذاتها. إن مايجعلها قادرة على النهوض بهذه المهمة هو السطوة العظيمة للحكي القصصي *Storytelling*، وهذا هو مايجعل رواية (المرأة المُحاربة) مقاربة حديثة شديدة الخصوصية تجاه التساؤل المستديم حول الهوية الذاتية في فضاء التعدديات الثقافية: تحدّرت البطلة من ثقافة تخلق فيها قدرة الحكي القصصي روابط للنساء مع تواريخ أسطورية تطفح بمظاهر القوة والعظمة، وإمتلكت والدتها قدرة فائقة على قص الحكايات لإبنتها: (عندما كانت والدتي تبتغي تحذيرنا بشأن ماقد يحصل لنا في الحياة كانت تحكي لنا حكاية هادئة بسيطة ثم تروح الحكاية تنمو. كانت والدتي تمتحن قدرتنا على تأسيس واقعيات........)، ولكن هذه الحكايات جعلت الكاتبة غير واثقة: (كيف يمكن للعالم غير المرئي الذي بناه حكّاؤو القصص حول طفولتنا أن يتناغم مع عالم أمريكا الصلبة والقاسية؟........) - جعلتها تلك الحكايات معتادة على أداء الأدوار الصينية التقليدية، ولكنها سرعان ماتعيد تنقيح تلك الحكايات مُبقِيةً على عناصر القوة

والعظمة فيها وطارحة كلّ المحدوديات عنها. تنتهي رواية كينغستون بهذه العبارات: (هنا أرى حكاية سبق لوالدتي أن حكتها لي، لاعندما كنتُ يافعة ولكن مؤخراً بعدما أخبرتها عن قدرتي المماثلة لقدرتها في رواية الحكايات. البداية لها، والخاتمة لي.). في خضمّ الصراع والإستمرارية بين الأم وإبنتها، هذا الصراع بين التقليد والرغبة في التغيير والتي تعدُّ بمثابة تحديث في قدرة الحكي القصصي أيضاً، تمنح كينغستون الرواية الحديثة رمزاً للكفاح الذي سيعزز قدرة الهويات الثقافية الجديدة وسيؤسس لنموذج أدبي قياسي غير مطروق في إطار التعددية الثقافية. في رواية كينغستون - وفي العديد من الروايات التي تعتمد ذات المقاربة في الروايات الخاصة بمسائلة الهوية - يصبح الحكي القصصي ذاته الأرضية التي تتأسس عليها هويات جديدة - أرضية شيّدت عليها طبقات ثقافية متعددة جديدة.

غالباً مايحصل أن يُكسر هذا التقليد مع كلّ دخولٍ للثقافة الشفاهية *Oral Culture* في ميدان الرواية الحديثة المكتوبة. في رواية (دواء الحب *Love Medicine*) (١٩٨٤) للكاتبة لويزه إيردريش *Louise Erdrich*، على سبيل المثال، نلمح شيئاً من طرق الحكي القصصي السائدة في ثقافة أوجيبوا *Ojibwa* الأمريكية البدائية بهيئة هياكل روائية تعزّز نمطاً مجتمعياً مشاعياً، الأمر الذي ينشأ عنه نتائج مذهلة على صعيد الأساسيات الروائية وبخاصة الحبكة والتتابع الزمني للحوادث (أوجيبوا: أقوام من الهنود الأصلاء في أمريكا الشمالية، إستوطنت المنطقة التي تحيط بالبحيرة العظمى *Lake Superior* قريباً من الحدود الأمريكية - الكندية الحالية، المترجمة). حالما يتمّ تشارك عبء الحكاية لايعود احد ما بمفرده هو الشخصية الرئيسية في الزمان أو المكان، ويمضي هذا النمط في التصاعد ويمثل هذا الإنفتاح الروائي

سمة أساسية لهذا النوع من الرواية ولنوعٍ عام من الرواية صار يتعامل مع الزمن بحساسية فائقة.

ثمة كاتبة أخرى تتحدّر من هذه الثقافة الشفاهية المحلية هي ليزلي مارمون سيلكو *Leslie Marmon Silko* التي جعلت روايتها (الإحتفالية *Ceremony*) (١٩٧٧) طريقة شعب لاغونا *Laguna* في الحكي القصصي أساساً في تطور لاحق أكثر طموحاً: نوع جديد من الإحتفاليات الخليقة رمزياً بإنقاذ الثقافات الأمريكية البدائية من تداعيات التقنيات الحديثة المدمّرة (لاغونا *Laguna*: قبيلة أمريكية بدائية معترف بها فدرالياً تستوطن جزءً من غرب وسط ولاية نيو مكسيكو الأمريكية. تعني لاغونا بالإسبانية (البحيرة الصغيرة) وتلك إشارة إلى بحيرة توجد في محميتهم الطبيعية. يتجاوز عدد أفراد القبيلة ٧٠٠٠ نسمة بقليل، المترجمة). تُمازج رواية (الإحتفالية) أنواعاً عدة من النصوص الشعائرية والطقوسية والشعرية لإخبارنا بحكاية رجلٍ من اللاغونا تركته تجربته في الحرب العالمية الثانية رجلاً مريضاً ومسكوناً بلعنة، ويبدو مرضه الذي يتشاركه مع الأرض في الوقت ذاته نوعاً من السّقم الذي عالجه قومه من قبل باللجوء إلى إقامة الإحتفاليات الفلكلورية التقليدية، ويقود نجاح تلك الإحتفالية في مهمتها إلى إكتشاف معضلاتٍ أشد وطأة وحلول أكثر إدهاشاً لها في الوقت ذاته و(على نحوٍ لم يختبره شعب اللاغونا في الإحتفاليات السابقة): الإشكالية الكبرى التي أصابت كل الثقافات بالطاعون هي القدرة على التدمير الشامل الذي جعلته التقنية النووية ممكناً، والحل الأعظم فرادة لهذا الطاعون التدميري القاتل يكمن في إدراك كيفية إرتباط كل الثقافات مع بعضها للوقوف بوجه هذا التهديد الشامل الذي يهدد الجميع بلا إستثناء. يمكن للمرء في هذه الرواية أن يجد

طريقة جديدة تستطيع في الرواية الحديثة أن تقدم نوعاً من الطقوس الخلاصية من خلال قدرتها على توظيف الثقافات المتنوعة معاً في حكاية إحتفالية مؤثرة.

ماذكرناه أعلاه كان الفائدة العظمى المميزة التي جادت بها رواية (التعددية الثقافية): فهي لم تكتفِ بقصّ حكايات الشعوب المهمشة فحسب بل منحتنا وسائل محاكاةٍ ثقافية رائعة لتحقيق الرواية الخلاصية الحديثة. إن التشظي في أرواح الأقليات والمجتمعات المهمشة صار يعكس - على مستوياتٍ عدة ومن خلال هذه الروايات وبطرق مؤلمة غالباً - تشظي الحضارة الحديثة ذاتها بعامة، وعندما نستذكر أن مثل تلك الإحتفاليات المحلية المغلقة التي حفلت بها بعض الروايات كانت على الدوام بعض ما تهدف لتحقيقه الرواية الحديثة - الكثير من الروايات الحديثة لم تتردد في الإعلان عن رغبتها في جعل الرواية حافلة بأشكال جديدة وتجمعات بشرية جديدة - يمكننا إبداء آيات الإطراء للمدى الذي ساهمت به روايات (التعددية الثقافية) في ترسيخ هويات الأقليات الثقافية إلى جانب الإضافة المثمرة في تخيّل هياكل خلاصية من كل الأنواع.

رواية (شعب العظام *The Bone People*) (١٩٨٤) للكاتبة كيري هو لم *Keri Hulme*، مثلاً، هي ترنيمة أملٍ لِمستقبل نيوزيلاند، وإنتصار للرؤية الخلاصية في خضم أزمة الهوية الحديثة الطاحنة التي تعيشها. في هذه الرواية أيضاً نلمح عملاً يشتغل على مستوياتٍ عدّة في الأسلوب والمشاعر، وهو - إلى حد بعيد - نوعٌ من قصيدة شعائرية تضيف جمالاً وتألقاً إلى المتن الروائي بتوظيفها عناصر من أسلوب حكايات شعب ماوري *Maori* (الأقوام المحلية الأصيلة التي إستوطنت أرض نيوزيلاند، المترجمة). تقدم شخصيات الرواية إمكانيات بشرية جديدة

بالكامل، وتتحرك حبكتها بقوة - لايمكن مقارنتها مع حبكاتٍ أخرى - من فوضى شاملة بإتجاه بداية جديدة إيجابية مميزة.

إن حقيقة كون روايتيْ (شعب العظام) و(الإحتفالية) قادرتين على إقامة إحتفاليات روائية (في عالمنا المعاصر) أمرٌ يبعث على الإدهاش بشأن القدرة التكيفية العظيمة للرواية الحديثة. كانت الرواية الحديثة - في الأصل - إبتكاراً إبتغى مبتكروه إيجاد طريقة لرسم معالم حياة الطبقة الوسطى اللندنية ومن ثمّ إعادة تشكيلها، وكذلك لتمثل التشظي في الثقافة الأمريكية - الأفريقية خلال عشرينات القرن المنصرم، لذا بدا للوهلة الأولى أن من غير المحتمل أن تمتد تخوم الرواية إلى حدود إقامة إحتفالياتٍ تلهج بسمات التعددية الثقافية بين شعب الماروي، أو العائلات الأمريكية - الصينية بعد عقودٍ عدّة لاحقة لبزوغ تيار الفن الروائي الحديث. ربما كانت الرواية الحديثة لاتهتم كثيراً لضمّ (وولف) و(هو لم) - وثنائيات أخرى - في فئة واحدة وتحت العنوان ذاته، ولكن جميع روايات الكاتبات والكتاب تتشارك شيئاً مشتركاً يجمعها على الرغم من كل الفوارق على أصعدة السنوات والثقافات واللغات المميزة لكل منها: **إذا كانت كل تلك الروايات حديثة بالفعل فلابد أن تتشارك الإيمان والقناعة بأن الإحتفاليات الخاصة بالموهبة الإبتكارية في حكاية القصص يمكنها إبطالُ تأثير الخسارات التي تطال الهياكل التقليدية على صعيد المجتمع، والإيمان الشخصي، والشعور. كل تلك الروايات تتشارك هذه النزعة المثالية الحيوية حتماً، ولو حصل وغضضنا الطرف عن الإختلافات الجوهرية بين تلك الروايات فسنظل قادرين على تعلم الكثير بشأن أهدافها الثقافية النبيلة من خلال إعمال الفكر وتدقيق النظر في السمات الإنسانية المشتركة التي تجعل هذه الروايات تنتمي للفن الروائي العظيم عن جدارة وإستحقاق كاملين.**

× الماوماو *Mao Mao*: حركة سرّيّة ضمّت الأفارقة الذين رغبوا في إنهاء الحكم الكولونياليّ البريطاني في كينيا، وكان معظم من تعاهدوا على الاتحاد هم قبائل الكيكويو التي تقطنُ مناطق ذات كثافة سكّانية عالية. بدأت الحركة في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين وشرعت القوات البريطانية في شن هجمات لقمع الحركة بعد سلسلة من الإغتيالات والأحداث الإرهابية الأخرى التي قامت بها الحركة عام ١٩٥٢، وقد حُوكم جومو كنياتا - الذي أصبح رئيسًا لكينيا فيما بعد - بتهمة قيادة الحركة الثورية ونُفي في منطقة نائية حتى عام ١٩٦١ وأسفر القتال الذي توقف عام ١٩٥٦ عن مصرع ١٠،٠٠٠ شخص من الكيكويو وما يقرب من ٢،٠٠٠ إفريقي آخر مع ٩٥ أوروبياً و٢٩ آسيوياً من المؤيدين للحكومة الكولونياليّة.

× القص الما ورائي أو ما وراء القص *Metafiction* : هو نوع من الكتابة السردية، ذاتي الانعكاس، يتمثل في وجود تخييل فوق التخييل الأصلي، وتعليق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته، أي أن النص يمتلك وعيا ذاتيا ويكسر الحاجز بين الواقع والخيال. يتمظهر القص الما ورائي في أشكال مختلفة: عندما يقطع الكاتب حبكة النص ليشرح شيئا معيناً، أو عندما يطلق أحكاماً على النص أو طريقة صياغته أو التقنيات السردية الأدبية بصفة عامة. في حالات أخرى، يتمظهر القص الما ورائي بلسان الشخصيات. المصطلح يستعمل أيضا في المسرح والشعر. ينسّب إلى الروائي والناقد الإنكليزي وليم غاس *William Gass* أستخدام هذا المصطلح في دراسة نقدية له ظهرت عام ١٩٧٠.

- نادين غورديمير Nadine Gordimer(١٩٢٣ - ٢٠١٤): كاتبة جنوب أفريقية ذات طراز حقوقي إنساني مناهض للعنصرية. حصلت عام ١٩٩١ على جائزة نوبل في الأدب عن مجمل أعمالها المناهضة للتمييز العنصري في بلادها. ولدت في عائلة برجوازية لأب يهودي الأصل وأم إنكليزية وتربت في بيئة دينية مسيحية كاثوليكية في حقبة زمنية شهدت الكثير من فترات التفرقة العنصرية التي كانت تميز أو تؤمن بتفوق العرق الأبيض على نظيره الأسود ولكنها لم تكن تحمل التفرقة العنصرية والمشاكل العرقية في بلدها. كتبت أول قصة لها في سن التاسعة وكانت عندها متأثرة بما قامت بة الشرطة بجنوب أفريقيا من عملية مداهمة وتفتيش لمنزل خادمتها السوداء. في ٢٦ تشرين أوّل (أكتوبر) ٢٠٠٦ إعتدى عليها أيضاً ثلاثة من اللصوص حاولوا سرقتها مما أصابها بجروح طفيفة.

من أعمالها:

× عالَم من الغرباء *A World of Strangers*، ١٩٥٨.

× العالم البرجوازي المتقادم *The Late Bourgeous World*، ١٩٦٦

× إبنة بيرغر *Burger"s Daughter*، ١٩٧٩

× حكاية إبني *My Son"s Story*، ١٩٩٠.

× ليس ثمة وقت مثل الحاضر *No Time Like the Present*، ٢٠١٢.

- سلمان أحمد رشدي *Salman Rushdie* : ويسمى سلمان رشدي ولد في مدينة بومباي في ١٩ حزيران (يونيو) ١٩٤٧، وهو بريطاني من أصل هندي تخرج من جامعة كنغز كولج *King"s*

College في كامبردج بريطانيا. سنة ١٩٨١ حصل على جائزة بوكر الإنجليزية الهامة عن كتابه «أطفال منتصف الليل».

من أعماله:

× غريموس *Grimus* ، ١٩٧٥.

× عار *Shame* ، ١٩٨٣.

× عنف *Fury*، ٢٠٠١

× شاليمار المهرج *Shalimar The Clown*، ٢٠٠٥.

وله العديد من المسرحيات والمجموعات القصصية وكتب الأطفال.

- بن أوكري *Ben Okri*: روائي وشاعرِ نايجيري ولِد في ١٥ آذار (مارس) ١٩٥٩ ويعدُّ واحداً من أهم الكُتاب الافارقة في ميدان الرِواية مابعد الحداثية ومابعد الكولونيالية، ويوضع في العادة بمصاف الكتاب الكبار أمثال (سلمان رشدي) و(غابرييل غارسيا ماركيز). حصل أوكري على وسام الإمبراطورية البريطانية *OBE* وزمالة الجمعية الملكية للآداب *FRSL*، وحصل أيضاً على جائزة البوكر عام ١٩٩١ عن روايته (طريق الجوع)، وحصل كذلك على جائزة كتّاب الكومنولث عام ١٩٨٧. له الكثير من الأعمال الروائية، منها:

× أزاهير وظلال *Flowers and Shadows*، ١٩٨٠.

× أغاني السّحر *Songs of Enchantment*، ١٩٩٣.

× إدهاش الآلهة *Astonishing the Gods*، ١٩٩٥.

× غنىً فاحش *Infinite Riches*، ١٩٩٨.

× عصر السحر *The Age of Magic*، ٢٠١٤.

وله العديد من المجاميع القصصية والشعرية وكتب المقالات، كما شارك في صناعة فيلم بعنوان (جنون العقل *The Madness of Reason*) عام ٢٠١٤.

- ماكسين هونغ كينغستون *Maxine hong Kingston* : كاتبة أمريكية - صينية ولدت عام ١٩٤٠ وعملت أستاذة مميزة *Emeritus* في جامعة كاليفورنيا، بيركلي. كتبت ثلاث روايات وعدة أعمال غير روائية تحكي فيها عن التجارب التي يعانيها المهاجرون الصينيون في الولايات المتحدة. ساهمت في الحركة النسوية *Feminism* وبخاصة من خلال مذكراتها المكتوبة المعنونة (المرأة المُحارِبة) التي تناقش فيها موضوعات الجندر *Gender* والإشكالات الإثنية المؤثرة في حيوات النساء. حصلت على العديد من الجوائز لمساهماتها المميزة في إغناء الأدب الأمريكي - الصيني، وأهم تلك الجوائز هي جائزة الكتاب الوطني للأعمال غير الروائية عام ١٩٨١ وذلك عن كتابها (رجال الصين *China Men*).

من أعمالها الأخرى:

× من خلال الستارة السوداء *Through the Black Curtain*، ١٩٨٧.

× الكتاب الخامس للسلام *The Fifth book of Peace*، ٢٠٠٣.

× أن تكون الشاعر الحقيقي *To Be the Poet*، ٢٠٠٤.

× أحب هامشاً واسعاً لحياتي *I Love a Broad Margin to My Life*، ٢٠١١.

- لويزه إيردريش *Louise Erdrich*: روائية أمريكية ولدت عام ١٩٥٤ لشعب الأوجيبوا *Ojibwa* وتكتب في ميادين الشعر والرواية وأدب الأطفال، وتستخدم في أعمالها شخصيات وسياقات مستمدة من الثقافة الفلكلورية الأمريكية البدائية. تعدّ واحدة من أكبر الكتاب تأثيراً في الموجة الثانية لحركة بعث الثقافة الأمريكية البدائية *Native American Renaissance*. حصلت عام ٢٠١٢ على جائزة الكتاب الوطني للرواية عن عملها (البيت المستدير *The Round House*).

من أعمالها:

× مسارات *Tracks*، ١٩٨٨.

× حكايات الحب الموجع *Tales of Burning Love*، ١٩٩٧.

× أربعة أرواح *Four Souls*، ٢٠٠٤.

- ليزلي مارمون سيلكو *Leslie Marmon Silko*: كاتبة أمريكية ولدت عام ١٩٤٨ وتنتمي إلى قبيلة لاغونا بويبلو *Laguna Pueblo*. تعدّ من أهم شخصيات الموجة الأولى في حركة إحياء وبعث الثقافة الأمريكية البدائية. حصلت على جائزة مؤسسة ماك آرثر *McArthur Foundation* عام ١٩٨١.

من أعمالها الروائية:

× تقويم الموتى *Almanac of the Dead*، ١٩٩١.

× حدائق في الكثبان *Gardens in the Dunes*، ٢٠٠٠.

- كيري هولم *Keri Hulme*: كاتبة نيوزلندية ولدت عام ١٩٤٧ وفازت روايتها الوحيدة (شعب العظام) بجائزة البوكر عام ١٩٨٥. لها العديد من المجاميع القصصية والشعرية.

Notes

CHAPTER 8: POSTCOLONIAL MODERNITY

1. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures (London: Routledge, 1989), p. 156.

2 . Edward Said, Culture and Imperialism (NewYork: Vintage, 1993), p. 188.

3. Chinua Achebe, "An image of Africa: racism in Conrad's Heart of Dark. ness," in Heart of Darkness: A Norton Critical Edition, 3rd edition, ed. Robert

. Kimbrough (New York: W. W. Norton, 1988), p. 257.

4. Quoted in Ashcroft et al., The Empire Writes Back, p. 142.

5. Salman Rushdie, " 'Commonwealth literature' does not exist" (1983), in Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981–1991 (New York: Penguin, 1992), p. 64.

6. Ashcroft et al., The Empire Writes Back, p. 77.

7. Ngugi wa Thing'o, Decolonising the Mind: The Politics of

African Literature (London: James Curry, 1986), pp. 4–5.

8. *Nadine Gordimer, "Living in the interregnum," in The Essential Gesture: Writing, Politics, and Places (New York: Alfred A. Knopf, 1988), pp. 264–5.*

إستنتاجات

أربعة كُتّاب حداثيّين مُعاصرين

إذا سلّمنا بحقيقة أنّ الرواية الحديثة قد إرتقت وتطوّرت إلى الأدب مابعد الحداثيّ، والأدب مابعد الكولونياليّ، وطالها الكثيرُ من التجديدات والتحديثات بواسطة هذين النوعين الأدبيّين، هل يمكننا أن نرى اليوم بعضاً من الروائيين المُعاصرين ممّن يمضون في إدامة شعلة إستمراريّة التحديث والتجديد وبالطريقة التي خبرناها عند بعد الحداثيين الأوائل؟ هل ثمّة كتّابٌ اليوم ممّن يكتبون منطلقين بذات الدوافع التي دفعت المُحدِّثين الأوائل: التنافس مع الحداثة من خلال (أنماط محدّدة) من الكتابة التجريبيّة على أمل أنّ تلك الأنماط التجريبيّة يمكن أن تُحدِث فرقاً؟. الكثير من كتّاب اليوم ينخرطون في التقليد الكتابيّ الحداثيّ، وسأعرض هنا أربعةً نماذج لهم - أربعة من الكُتّاب المعاصرين الذين تجمعهم - في الغالب - رغبتهم في التواصل والإستمراريّة مع المنهج الذي بدأه المُحدّثون الأوائل السابقون لهم. ثمّة الكثير من الأمور التي تجعل هؤلاء الكتّاب حداثيين (رغم أنّهم يواصلون الكتابة مع خواتيم القرن العشرين لامع بواكيره مثل سابقيهم)، ويبدو أنّ دوافعهم الرئيسيّة للكتابة بشكل خاص هي: إستكشاف إنطباعاتهم الشخصيّة عن الواقع، تهذيب حياة اللغة الأدبيّة وصقلها، التمرّد بوجه القناعات الأخلاقية والإبداعيّة السائدة، وفتح آفاق الرواية دوماً أمام حقيقة التغيير العتيدة.

فيليب روث *Philip Roth*: كان في بداياته واحداً من هؤلاء الذين إبتغوا أخذ الرواية بعيداً عن مسالك (الملاعبات الشكليّة) والإقتراب بها نحو نوعٍ أكثر مباشرةً من الواقعيّة. دعت مقالة روث عن (الرواية الأمريكيّة حوالي عام ١٩٦٠) الكتّاب لتوظيف التطرّفات السائدة في الثقافة الأمريكيّة وإستخدامها في الحصول على كلّ مايبتغونه من المخترعات الروائيّة، وبالنسبة إليه كان كلّ ماهو أمريكيّ (هنا والآن) كافياً لإتمام تلك المهمّة، كما نكتشف سعيه لجعل الرواية مصنعاً حديثاً ينتج رواية حديثة بحقّ، وكان هذا كافياً له لجعل كلّ رواياته متميّزة وغريبة عمّا هو سائد وبخاصّة في عمليْه (وداعاً، كولومبوس *Goodbye Columbus*)، (شكوى بورتنوي *Portnoy"s Complaint*) اللذين جعل فيهما روث التوق الأمريكيّ (الجنسيّ، الثقافيّ، السياسيّ) موضوعاً لنزعةٍ تشكيكيّة قويّة. في السنوات الأخيرة، على كلّ حال، سمح روث لأوجه جديدة من الدفقة الحداثيّة لتعينه في إطلاق رواياته نحو آفاق جديدة من الإستكشافات الروائيّة وبشكل محدّد على صعيد المنظور الفوق روائيّ (ميتافيكشن *Metafiction*) والأنماط البديلة من الدوافع الفيزيائيّة الخالصة التي جعلت من رواياته مصدراً لاشكالٍ جديدة من الخيال الثقافي الأمريكيّ.

ركّز روث على شخصيات شبيهة به في الكثير من أعماله الروائيّة الحديثة، وفي حقيقة الأمر فإنّ شخصيّاته الروائيّة هي أحياناً كتّابٌ يعيشون حيواتٍ يصعب تمييزها عن حياته الشخصيّة هو ذاته، وتمنحه بؤرة التركيز هذه الفرصة للحصول على رؤية ميتاروائيّة حول الوسائل التي تشكّلُ – من خلالها – الرغباتُ الواقعَ. في روايته (الحياة المُقابلة *The Counterlife*) (١٩٨٧) يجرّبُ روث، وبشكلٍ أكثر وضوحاً من قبلُ، كتابة أنواع مختلفة من الأنماط الروائيّة في ذات الوقت ليبيّن كيف

أنّ رغباتنا هي مايدفعُنا للتعامل مع الواقع على نحوٍ محدّد: روائيٌّ، مثل روث ذاته، يقصُّ علينا حكاياتٍ متناقضة تحكي كلّ واحدة منها عن إمكانيّات مختلفة، ولكنّ هذه الـ (ميتاروايات) كلّها تتجه نحو فكرةٍ إستحواذيّة واحدة: كيف يمكن للروايات الخياليّة الخاصّة بالرغبات الإنسانيّة أن تساعدنا على الوقوف بوجه الحقائق الواقعيّة الخاصّة بفنائنا الجسديّ؟ وبكلماتٍ أخرى: كيف يمكن لهذه الأوجه المختلفة من وجودنا الجسديّ أن تشكّل قصص حياتنا التي هي خلطة متعادلة من واقعٍ وخيال؟

تصل الفكرة الإستحواذيّة ذروة تمجيدها لدى روث في عمله (المشهد الرعويّ الأمريكيّ *The American Pastoral*) (١٩٩٧): هنا أيضاً ينغمس سارد روث التقليدي - وهو في هذا العمل كاتب يدعى ناثان زوكرمان *Nathan Zuckerman* - في صناعة وتفكيك أسطورة أمريكيّة نابضة بالحياة. تحفّز السنوات المدرسيّة زوكرمان - عندما عاد للإنخراط في المدرسة - على التفكير بالشاب الذي كان صورة للبطل المحلي في بلدته (و تلك هي الفكرة الطاغية التي تداعب مخيّلة كلّ أمريكيّ وتجعله مهووساً بجمال الذكر الأمريكيّ المثالي المكتمل)، وبدا أنّ ذلك الشاب الأمريكيّ - الذي دُعِي (السويديّ *The Swede*) لكونه ضارباً للشقرة وطاغي الجاذبيّة - يعيش حياة مثاليّة إلى أبعد الحدود، لكنّ زوكرمان يكتشف بعض العيوب والمعضلات في حياة ذلك الشابّ، وعلى أساس إنطباعاته الشخصيّة التي أحدثتها فيه تلك العيوب والمعضلات التي يعانيها ذلك الشاب ذو الصورة المثاليّة مضى زوكرمان في توليف حكاية تخمينيّة تختلف تماماً عن نزعة الكمال الأمريكيّ مستعيناً بمعلوماتٍ غاية في الضآلة. يعقد زوكرمان العزم على أن (يفكّر في السويديّ لستّ، او ثماني، وأحياناً عشر ساعات

وهو يحثّ الخطى مشياً على قدميه ويفكّر: ماالذي سيحصل لو أعار عزلته لذلك السويديّ وحلّت شخصيّته فيه إلى حدّ تتماهى فيه شخصيّة السويديّ مع زوكرمان،،،،، ومع الوقت صارت شخصيّة السويديّ هي الشخصيّة الأهمّ في حياة زوكرمان،،،،،،،،،،،،،). في حكاية زوكرمان يعيلُ السويديّ طفلةً تصبح لاحقاً إرهابيّة مخالفة تماماً لصورة الحياة المثاليّة التي إبتغى السويديّ بناءها لنفسه، وتطيح به تلك البنت وبالطريقة التي يرويها زوكرمان وعلى النحو الذي يعتقده: (تحطّمه تلك البنت وتنقله من شوقه الشّغوف للمثال الرعويّ الأمريكيّ نحو كلّ مايمثّلُ نقيضاً وعدوّاً لهذا المثال: نحو الهياج، نحو العنف، نحو اليأس المقترن بالحياة اللارعويّة - نحو الحياة الأمريكيّة الصاخبة والعنيفة). في نهاية الأمر لانعلم فيما لو كانت حكاية زوكرمان (حقيقة) في الواقع: إذ ربّما تكون تصويراً لِرغبة زوكرمان الحسودة في رؤية الكمال وقد تمّ تقويضه، أو في رؤية السويديّ يعاني، ولذا يمكن عدّ هذه الحكاية بمثابة إنطباع موسّع بدلاً من كونها (واقعاً)، وربما لهذا السبب، على كلّ حال، تمتلك الرواية أهميّتها المميّزة لكونها وثيقة أكثر صدقاً - وبطريقة أكثر أساسيّة - عن الرغبات والفنتازيّات المقترنة بالحياة الأمريكيّة: يجعل روث من الدافع الذاتيّ الواقع الأكثر صدقاً، ولهذا عُدّت روايته هذه رواية حديثة تتعامل مع الحقائق الذاتيّة بغية إستكشاف الفانتازيا والمخاوف التي تحُثُّها وتُفاقمُها الحداثة الأمريكيّة.

روث، إذن، هو أحد الروائيين المعاصرين الملتزمين بالإنضواء تحت خيمة المؤسسة الحداثيّة، والكاتبة (توني موريسون *Toni Morrison*) مثال آخر لهؤلاء الكُتّاب المعاصرين. في الكلمة التي ألقتها في حفل إستلامها لجائزة نوبل للآداب حكت موريسون هذه الحكاية: يزور

بعض اليافعين إمراة حكيمة مُسنّة لسؤالها سؤالاً - يحمل هؤلاء اليافعون طيراً بين أيديهم ويسألون المرأة العجوز إن كان الطير حيّاً أم ميّتاً؟، وَتختار المرأةُ أن تجيبهم عن سؤالهم بطريقة غريبة، فتخبرهم إن كان الطير حيّاً ام ميّتاً فذاك أمرٌ سواء طالما هو في النهاية بين أيديهم !!!. الحكاية بالنسبة إلى موريسون هي إستعارة رمزيّة *allegory*: الطير كناية عن اللغة، والمرأة العجوز تمثّل الكاتب، والكاتب هو من يلفتُ نظر الناس إلى الطريقة التي تمكث فيها اللغة وقدراتها العظيمة بين أيديهم. تمضي موريسون في إستكشاف نظريّتها حول اللغة وتضمّ تلك النظريّة إرتباطات مهمّة مع ماضي الرواية الحديثة، وتوكيداً قويّاً حول مستقبلها. تعيش اللغة دوماً وسط خطر ذبولها من خلال سوء الإستخدام والإستغلال القبيح لانّها معرّضة طول الوقت لأن تُؤخذ رهينة بيد العنصريين أو الذين لايُعمِلون فيها فكرهم بتمعّن، الأمر الذي قد يقود اللغة إلى الإنتحار. الكُتّاب هم من ينقذون حياة اللغة بتوجيه الدفّة نحو الإتّجاه الآخر: نحو الخيال والإمكانيّات المحتملة المتوقّعة، وهم بفعلهم هذا إنّما يساهمون في إنقاذ أرواحنا: (العمل مع اللغة عملٌ متسامٍ،،،، لأنّه مولّدٌ للإبداع، إنّه يصنع المعنى الذي يحافظ على فرادتنا..... فرادتنا الإنسانيّة - وأعني بها الطريقة التي نبدو بها غير شبيهين بأيّة حياة أخرى. نحن نموت. قد يكون في هذا معنى الحياة، لكنّنا صنّاعٌ للّغة، وقد يكون في هذا مقياساً لحيواتنا)[١]. من خلال هذه النظريّة الأدبيّة تكشف موريسون عن نفسها ككاتبة حداثيّة تتبع ذات التقاليد التي سار على هديها كلّ من (وولف) وَ (فوكنر)، ولكنّها تبقى كاتبة حداثيّة مع حسّ أكثر جدّة بالطريقة التي يمكن فيها للخيال الأكثر فنتازيّة أن يساعد في خلق واقعيّات جديدة تتقدّم على سابقاتها.

في رواياتها (محبوبة *Beloved*) (١٩٨٧) تجعل موريسون من المفارق للطبيعيّ *Supernatural* الوسيلة التي تُثري بها اللغة التي تحكي بوساطتها عن موضوعة الرقّ *Slavery* التي كانت قد أستُبعِدت حتى ذلك الحين بسبب الشّكل السيئ من العلاقة بين اللغة والسلطة بعد أن إحتضنت النزعة العنصريّة اللغة و لم يعد في أروقتها فسحةٌ لتذكّر هؤلاء الذين ماتوا من جراء الرقّ وبعيداً عن (توثيق) التأريخ الرسميّ السائد. لجأت موريسون إلى الفانتازيا المُفارقة للواقع بغية تغيير الحكاية الرسميّة بشأن الرقّ بحيث يمكنها إحتواء حكايات الرقيق: (محبوبة) هو شبح طفلةٍ قُتِلت على يدي أمّها سيث *Sethe* التي إختارت وضع نهاية لحياة طفلتها بيديها قبل أن تكبر وسط حياة الرقّ. هذه الحادثة حصلت بالفعل لكنّ موريسون تختار إعادة تخييلها بحيث تصبح أقدر على توفير الجّمل والتعبيرات اللازمة للتعامل بمصداقيّة مع الحوادث والتأثيرات الناجمة عنها والتي كان لها أعظم الأثر على مجمل الثقافة الأمريكيّة - الأفريقيّة. تبدأ (محبوبة) بعد عشرين سنة من موتها بوخز ذاكرة أمّها والتردّد عليها وإرغامها على التسليم بضرورة إبداء مظاهر التقدير والتذكّر الكاملين، وكنتيجةٍ لهذا الفعل تُفهَم الأسباب الكامنة وراء قتل الأطفال السود كما تتّضح أيضاً النتائج المترتّبة على الأفعال المُتخيّلة ورمزيّتها بالنسبة لحالة الأمومة الأمريكيّة - الأفريقيّة. إنّ ماتحقّقه موريسون هنا هو (تعويضٌ) مشهود جرياً على سياق نظريّتها السابقة حول الخدمة التي تؤدّيها الرواية إلى اللغة: إنّ ماكان يُعتبَرُ على الدوام أذىً تاريخيّاً (فجوة مؤلمة، صمت قاتل) يتمّ التعامل معه عبر إستخدام القدرة الفوق طبيعيّة للغة التي تُبطِلُ فعل الموت بإستخدام الخيال الإبداعيّ.

في غياب ماتفعله اللغة الإبداعيّة بواسطة الخيال سيظلّ التأريخ مادّة

لجروح لاتندمل، وستظلّ حيويّة الثقافة بعيدة عن المتناول وماكثة كرهينة بيد النكران والعنف يفعلان فيها ماشاء لهما. تجسّد أعمال موريسون هذه القناعة أفضل تجسيد، وعندما تفعل هذا فهي ترقى بالرواية إلى مراتب بطوليّة مثلما فعل البعض القليل من الكتّاب الآخرين: فهي تسوّغ - كما لم يفعل أحدٌ قبلها - الجهد اللازم لتجريب شيء جديد في الفنّ الروائيّ يمكنه مجاراة الحداثة السائدة لغرض جعل العالم مكاناً أفضل للعيش. ليست موريسون وحيدة في موقفها هذا بل يشاركُها الكثير من الكتّاب المعاصرين هذه النزعة المثاليّة الأدبيّة - إقامة روابط صريحة بين الإبداع الأدبي والعافية الثقافيّة، ومن هؤلاء، على سبيل المثال، جيانيت وينترسون *Jeanette Winterson*، لافي أعمالها الروائيّة فحسب بل في كتاباتها كذلك حول دور الرواية ووظيفتها في عالم اليوم، ولعبت وينترسون كذلك دوراً بطوليّاً في الدفقة الحداثيّة التي سعت لجعل اللغة الروائيّة تمتلك قوّة خلاصيّة مؤثّرة.

(البرتقال ليست الفاكهة الوحيدة *Oranges Are Not The Only Fruit*) (١٩٨٥) رواية وينترسون التي توظّفُ هجيناً من موضوعين مختلفين إلى أبعد حدود الإختلاف المتصوّر: المسيحيّة الإنجيليّة والميول الجنسية الأنثوية المثلية. قد يتوقّع البعض ومن الوهلة الأولى أن الموضوعة الثانية ستتبع الأولى التي بدورها ستطرَدُ من الفضاء الروائيّ - أي أنّ الميول الجنسية الأنثوية المثلية تعني حتماً التمرّد بالضد من القيم التقليدية، وإلى درجةٍ ما فإنّ هذا مايحصل فعلاً في رواية وينترسون. تعاين بطلة الرواية النفاق وضيق الأفق المرتبطين بالمعتقدات التي نشأت عليها، وتعتقد في نهاية المطاف أن نزعة تحقيق الذات الحديثة تستلزم مواجهة هذه المعتقدات لصالح تحرير النزعة الإيروتيكية *Eroticism*، ومع أنّ بطلة رواية وينترسون تمتلك روحاً

مضادّة للقيم الأيقونيّة السائدة فهي لاتغادر خلفية النزعة الإنجيلية *Evangelism* ولاتتركها وراءها، بل أنّ مايحصل في واقع الحال هو أنّ شغفها وعواطفها الإنجيلية لاتعمل بتناقض مع ميولها الجنسية الجديدة، وأنّ هيكل الرواية (وبخاصة تلك الفصول المتعلقة بالكتاب المقدّس) هي ماتعطي الشكل المميز لهذه الرواية. ثمّة هيكلية هجينة هنا: خلطة فنتازية تشتمل على الدين والإيروتيكا وفيها نختبر كيف يمكن للتقليد والحداثة أن يمتزجا لتوليد نوع مستحدث من البصمة الذاتية الثورية، ويضخّ هذا الهيكل الجديد الحياة في عروق طموح حداثي عتيد: ذاك هو تضمين الإيمان التقليدي (في العمل الروائي).بما يمكّن من الحصول على وعي متّسم بالاصالة عبر إستخدام لغة جديدة شجاعة ملائمة للتعبير عن التوق الجنسيّ، وكلّ هذا المنتج هو جزء من رغبة وينترسون في (خلق واقعٍ تخييلي يتمايز عن الحقيقة اليومية التي نعيشها إلى حدّ كافٍ لجعلنا نندهش أزاءها) [٢].

تكتب وينترسون بثقة كاملة أنّ الرواية التي تتبع هذا المسار الإبتكاري يمكن لها أن تخلق واقعيات أفضل من ذي قبل، وبالنسبة لها فإن الكتابة هي نوع من النبوءة: الرواية تسبق التوقّع عمّا سيجري في الحياة، وتعبّر عن المشاعر والحاجات التي كانت ستظلّ محبطةً ومقموعة وغير مؤثرة لولا قدرة الإحساس الفريدة للكاتب، وهنا نكتفي بالإعلان الأكثر سطوعاً عن القدرة على المطاولة والإمتداد لأمل الروائي الحداثي في منح الشكل التخييلي لمسة حداثية. في رواية (البرتقال ليست الفاكهة الوحيدة) وفي روايات أخرى نلمحُ - على النحو الأكثر وضوحاً - الجهد الروائي المتواصل من جانب الرواية الحديثة لرسم صورة عن الهيكل العاطفي الذي ينبغي للأفراد حيازته للتعبير بقوة عن مشاعرهم الذاتية. ترى وينترسون أنّ الشغف (أي

ماقد يأتي على نحو مثير للدهشة وسط تركيبة من التقاليد الإنجيلية والتداعيات الإيروتيكية) يمكن أن يوخز العالم الغارق في صمته وإكتوائه بالأسبقيات التي تفرضها الحداثة عبر اللغة التجريبية للرواية، ومضت وينترسون إلى القول بأن هذا النمط من التفكير يجعلها وريثة للرواية الحديثة:

الإفتراض بأن النزعة الحداثية ليس لها علاقة حقيقية بالطريقة التي نحتاجها للإرتقاء بالرواية الآن يعني أن نُدين القرّاء والكتّاب ونلقي بهم وسط أتون الشفق *Twilight* الفكتوري المتّسم بالإنحطاط، والقول بأن الرواية التجريبية كائن ميت يعادل القول بأن الأدب كائن ميت هو الآخر. الأدب فعالية تجريبية، ومنذ أن باتت الرواية تعدُّ رواية بحقّ فإنّنا مالم نستمر في تعديلها وتوسيع تخومها من غير أن نجعلها تغرق في (اللاشكل) أكثر من القدر الذي تغوي به الرواية فيمكن لنا عندئذ أن نركن الرواية في زاوية مهملة من أحد المتاحف !!. الأدب ليس متحفاً. إنه شيء حيّ...............

وينترسون ملتزمة دوماً بِـ (الإرتقاء المنعش للغة والأشكال الجديدة للكتابة) مدفوعة بالإحساس أنّ اللغة (شيء مقدّس مفعم بقوة خفية) [(٣)].

الروائي المعاصرالرابع الأقل إحداثاً للضجيج من الآخرين هو الروائي الجنوب إفريقي جي. إم. كوتزي *J. M. Coetzee* الذي تسببت تجربته الشخصية مع الإضطرابات السياسية الخاصة بسياسة الفصل العنصري (الأبارتهايد *Apartheid*) وتداعياتها القاسية في قتل كل أسباب الأمل لديه. عندما غرق كوتزي في لجة اليأس الكئيبة التي لاتطاق داخل جنوب افريقيا الخارجة من الحقبة مابعد الكولونيالية كان له إدراك كامل بطبيعة المعوقات التي تقف بوجه تحقيق العدالة

والسعادة، وبذات الطريقة عندما غرق كوتزي في التقاليد الأدبية للرواية الحديثة كان له إحساس كامل بالحدود التي يمكن أن تبلغها الأشكال الروائية الحديثة في إحداث فرق إيجابي في المشهد الروائي. إن ماأفرزته تجربة كوتزي الروائية هو التطبيق الجدير بالنظر والتقدير للإبتكار الروائي في ميدان الضرورات السياسية.

(حياة مايكل ك. وأزمانه *The Life and Times of Michael K.*) (١٩٨٣) حكاية عن رجل بسيط للغاية، حاجاته ومشاعره قليلة ومعتدلة. يجد الرجل نفسه، على كلّ حال، وسط عالم أفريقيا الجنوبية الباعث على اليأس والإكتئاب، وتطيح به الفوضى الذي تهزّه هزّاً وتجعله يخسر عمله المتواضع (حدائقيّ *Gardener*) كما يفقد بيته البسيط للغاية والذي يتشارك العيش فيه مع أمه العليلة. يبدو انّ حالةً مثل الحصار تجعله يفترش الشارع باحثاً عن ملاذ في المزرعة التي كانت أمه قد نشأت فيها، ولكن بحثه لايقود إلى أية نتيجة مثمرة، وفي خضم بحثه الشاق ذاك يصدّه رجال الشرطة والأطباء ومدمنو المخدّرات - من شتى الأجناس - عن تحقيق هدفه الشديد الوضوح: إن كل مايبتغيه هو إمتلاك مزرعة صغيرة للغاية توفر له عيش الكفاف بحيث يمكنه العيش ممّا تجود به تلك الأرض الصغيرة، وفي اللحظات القليلة التي يتمكن فيها الرجل من إيجاد سقفٍ يأويه يعرض كوتزي، وبطريقة درامية مميزة، الإطمئنان والرضا الإنسانيين في أكثر أشكالهما نقاوة:

..... كان يتعلّم حبّ العطالة والتبطّل... كنتيجة لما إنتهى إليه مع الوقت... كان يمكنه الإستلقاء فترة مابعد الظهيرة وعيناه مفتوحتان تحدّقان في تعرّجات السقف الحديدية وآثار الصدأ البادية عليه. كان عقله ثابتاً لايجول، ولم يكن يرى أي شيء بإستثناء الحديد ولم تكن الخطوط المتعرجة في الحديد لتشكل

له أي مصدر لنمط محدد أو فانتازيا. كان هو ذاته مستلقياً في مأواه الخاص... الصدأ كان محض صدأ. كان كل شيء ساكناً تماماً لايتحرك ماخلا الوقت الذي حمله في تياره...

هذا هو حال مايكل ببساطة: الحياة البسيطة الحرة كانت مستحيلة التحقيق أمامه، وتلك إستعارة رمزية مروّعة وباعثة على المفارقة والسخرية، وهي - في الوقت ذاته - كناية عن الحياة في جنوب أفريقيا. إن كل ماكان (مايكل) يبتغيه هو ان يُترَكَ لوحده ولكن ذلك لم يكن مُتاحاً أمامه البتّة، وتصبح الإستعارة الرمزية تلك نوعاً من التعقيد الفريد من نوعه وتحوز تاثيراً ذا طبيعة ثورية منطلقة من مجموعة عناصر روائية حديثة: أولاً وقبل كل شيء، التغريب: فعندما يعجز مايكل ك. عن إيجاد سقف يأويه في أي مكان ما يحيلنا ذلك وبشدة إلى حالة التشرد الشائعة خلال قرن (المقصود هو القرن العشرون، المترجمة) لدى الأبطال الروائيين الحداثيين. الأمر الثاني هو المنظور: لكون مايكل شخصية غير معقدة وممتلئة براءةً كان لايستطيع إمتلاك إحساس حول طبيعة العالم الذي وجد نفسه مرمياً وسط أتونه - هذا الفشل الذي سيصبح طريقة فعالة وناجحة للغاية في التعبير عن سخف العالم.

تمنحنا الإستعارة الرمزية التي تسِم هذا العمل وصفاً للحالة المأزقية التي تعانيها الإنسانية الحديثة، وربما بشكل أكثر تحديداً المأزق السياسي لجنوب أفريقيا الحديثة إذ نتوق بشدة في نهاية المطاف لمعرفة الحال الذي سينتهي إليه مايكل فيما لو حصل وصار يمتلك حريته الموعودة - وتلك حالة تشير بطريقة رمزية إلى الحرية الكاملة التي تنتظر جنوب أفريقيا - (ينبغي ملاحظة أنّ رواية كوتزي منشورة عام ١٩٨٣ أي قبل مجئ نيلسون مانديلا وإنهيار سياسة الفصل العنصري

البغيضة، المترجمة). ثمة طبيب في الرواية يسعى لمعرفة الدوافع التي تقف وراء بحث مايكل الدؤوب، ويمضي الطبيب في محاولة جعل مايكل يتناول شيئاً من الطعام ليبقيه على قيد الحياة، وعندما يعجز الطبيب في مهمته ويندهش بشأن السبب الذي يجعل مايكل يرفض المساعدة عندها نُدفَعُ دفعاً إلى الإحالة الرمزية بأنّ المقصود هو أن جنوب إفريقيا ستكتفي بالعيش على كفافها الضئيل الخالي من التعقيد المصطنع والمتخم باصالتها الخاصة المميزة لها، ولأجل بلوغ هذا الأمر وتحقيق وعي سياسي أكثر بصيرة إستخدم كوتزي في روايته خليطاً مميزاً من الأنماط الروائية الحداثية والوجودية والمابعد كولونيالية المفضلة له وشكل منها رواية قادرة على حيازة هذا الطيف من الأهداف المتطرفة: الإبتكار الجمالي والإلتزام السياسي وعلى نحو لاينتابنا فيه أي شك بأن هذه الميزات المعاصرة جعلت الرواية الحديثة قادرة على تجميع قواها والإتجاه نحو مستقبل مفعم بالحيوية.

مستقبل الرواية الحديثة

حتى لو مضينا إلى القول بأن التحديات مابعد الحداثية والمابعد كولونيالية قد أغنت الرواية الحديثة وإستوجبت مداخلات سياسية جديدة وتعقيدات شكلية مستحدثة، وحتى لو مضينا أبعد في القول وإدّعينا بأن ثمة كتّاب حداثيون يكتبون اليوم بغية إيجاد فسحة مناسبة للرواية داخل خيمة الحداثة أو حتى للحصول هلى هجرة جمالية منها،،، تبقى الحاجة قائمة للتساؤل: هل يمكن للرواية الحديثة اليوم أن تكون حديثة بما يكفي؟ هل يمكن أن تكون أكثر إستجابة للتحديات المابعد حداثية والمابعد كولونيالية - تلك التحديات التي جعلت العالم أكثر فوضى وتنوعاً الأمر الذي حتّم بالتالي توسيع القدرات التمثيلية (أي تمثيل ماهو مطلوب توجيه البؤرة نحوه، المترجمة) للرواية الحديثة وبخاصة أن تلك التحديات قد مضت أبعد كثيراً مما كان مُتوقعاً لها بعد أن باتت التغيرات التقنية والصراعات الجيوبوليتيكية (الجغرافية - السياسية) أكثر تعقيداً وبطريقة ربّما لم يكن الكتّاب الحداثيون الأوائل قادرين على التنبؤ بها. ولجت الرواية اليوم فضاء يطيب للكثيرين أن يدعوه العولمة *Globality* **(يُفضّل إستخدام مفردة العولمة كمقابل لمفردة globality جرياً على سياق الحداثة كمقابل لمفردة *modernity*، أمّا مفردة العولمة الشائعة الإستخدام كمقابل لمفردة *globalization* فربّما الأفضل أن تُترجم بمفردة التعولُم، المترجمة)**. هل ثمة مستقبل للرواية داخل فضاء العولمة؟ وهل يمكن للرواية حقاً المضي في الإرتقاء بأشكال جديدة

تمتلك مصداقية معقولة من الإحساس والفكر والإدراك الاجتماعي وتكون قادرة، في الوقت ذاته، على إبداء إستجابة معقولة تجاه الحداثة أم أن الحداثة قد تركت الرواية المعاصرة وراءها باشواط بعيدة حتى بات الأمر وكأن لم يعد بمقدور أي شكل روائي الإيفاء بمتطلبات الحداثة المعاصرة أو حتى الوقوف في وجهها ومواجهة متطلباتها القاسية؟ أم أن الرواية المعاصرة إختارت أشكالاً تقنية أكثر تطوراً من الإعلام كممثلين لها؟

دعونا الآن نعرّف العولمة بطريقتين أساسيتين: كنوع من التوحيد الجغرافي - السياسي المتّسم بالغرابة والجدّة، وكإرتقاء نوع شامل أو معولم من العصر المعلوماتي.

كانت السلطة العالمية مُمَركزة *centralized* بيد بعض الأمم القوية التي وضعت يدها على مقدرات الحكومات الأقل إقتداراً في العالم بأكمله، لكن تلك السلطة العالمية باتت اليوم متناثرة حول العالم. يُعرّف العالم اليوم بوساطة (التكامل الفوق إقليمي، الاقتصادي، الثقافي الذي تقوده التقنية على مستوى العالم)(٤)، ولم تعد السلطة قومية بل غدت عابرة للقومية *Multinational* وتركزت بين يدي القلة القليلة من الشركات المعولمة والمنظمات المالية العالمية. تلك هي الطريقة السلبية لرؤية النظام العالمي الجديد الذي إختفت فيه الحدود وصار فيه الكوكب الأرضي موحداً في حالة من الإمبريالية الجديدة *Neoimperialism* التي لم تجعل كوكبنا مكاناً يعيش فيه الجميع متساوين وبسلام شامل. فيما يخصّ بعض المنظّرين فإن التعولم *Globalization* يستحضر على الفور:

(..... مشهد التحويلات المالية الألكترونية اللحظية، وشيوع رأسمالية الأسواق الحرة، وسيادة نمط من التجانس في الثقافة، والتوسع المفرط في

النمط الغربي (الذي صار مرادفاً للسيطرة السياسية الأمريكية)، وتوسّع فجوة اللامساواة الاقتصادية، والتدهور البيئي الذي لامس حدوداً غير مسبوقة وغاية في السوء، والمنافسة الإثنيّة *Ethnic* المكثفة، وإنتشار النزعة العسكرية *Militarism*، وتصاعد الهويات القومية المصطبغة بصبغات دينية، وغيرها من العلل....) [٥].

إذا إبتغينا طريقة أكثر إيجابية في وصف هذه الحالة من العولمة الجغرافية – السياسية سنقول أن الثقافات باتت ممتزجة بشكل كامل: ففي كل مدينة رئيسية في العالم بتنا نرى أنماطاً مختلفة من البشر وصار في وسع الناس الولوج إلى الثقافات العالمية حول العالم. جلبت العولمة للعالم (نظاماً معقداً متداخلاً ماعاد فهمه ممكناً أو متاحاً بإستخدام نماذج المركز – الهامش *Center – Periphery Models* السائدة)، وهكذا غدت العولمة تعِدُ بتغييرات إيجابية هائلة (في المشهد العالمي) [٦].

كيف يمكننا أن نتوقع شكل الإستجابة التي ستبديها الرواية الحديثة تجاه هذا التوحد الجغرافي – السياسي؟ هل نتوقع أنها ستلجأ إلى إستخدام قدراتها الهائلة في النمذجة (أي تقديم نماذج) والتصوير والتشظية لمجابهة النزعة الكليانيّة *Totality* حيث باتت النخبة القليلة المعولمة تهيمن على مقدرات العالم؟ هل نتوقع أن الرواية الحديثة ستستخدم قدراتها تلك لإلقاء الضوء على المنافع الجمالية للتلاقحات الثقافية التي جاءت بها العولمة – إنتاج إحتفاليات (كرنفالات) حقيقية تصدح فيها الأصوات من كل مكان في العالم بلغات جديدة ساحرة تتوق إلى الخيال والعدالة؟ أم أننا نتنبأ أن السياسات المعولمة الجديدة والهائلة القدرات ستنتزع عن الرواية الحديثة قدراتها التي لطالما عُرفت بها، وأن الكثرة المتكاثرة من الأصوات العالمية ستكون عبئاً يفوق قدرة

السرد الروائي الحداثي على التعامل معه؟ بكلمات أخرى، هل دخلت الثقافة العالمية في خضم حالة باتت فيها الرواية الحديثة (كشكلٍ من أشكال التعامل مع الحداثة، إلى جانب كل النتائج المؤثرة على الفرد والخيال الثقافي معاً) متقادمة وبالية؟ وإذا لم يكن النظام العالمي الجديد قادراً على إجتراح كلّ هذا التأثير على الرواية الحديثة، فهل ستفعل التقنيات الحديثة؟

إن أهم مايرتبط بالهيكل المابعد قومي *Postnational* للعالم الحديث هو الطريقة التي باتت فيها المعلومات تنتقل حوله، فإذا كانت الحواجز والحدود أقل تمييزاً الآن، والتقسيمات القديمة أقل أهمية فذلك يعود في غالبه إلى التقنيات المعلوماتية التي ضمّت العالم في تجمعات مستحدثة: تقنيات الإعلام الجديدة - القادرة على خطف الانفاس عبر تغطياتها اللحظية للحوادث وقدراتها الفذة المرنة غير المتخيّلة في قص الحكايات - نشرت كماً هائلاً من المنتجات الإبداعية حول العالم وبسرع قياسية غير مسبوقة، ولهذا السبب (فإن المناقشات الخاصة بالعولمة والثقافة نادراً ماتتفاعل مع، أو تلقي بالاً إلى، الأدب بل تركز بؤرة مساجلاتها على الوسائط التي يمكنها مداولة المنتجات الثقافية بطريقة ألكترونية والتي صار المخيال يرى فيها إمتلاكاً لسطوة وتأثير هائلين على الهويات الاجتماعية والفردية)، ولهذا السبب يبدو ربما (مسألة عبثية وغير منتجة أن نفكر في الأدب) - وربما طال العبث التفكير بالقدرة التي يمكن للرواية الحديثة أن تلعبها في (العصر المعلوماتي) والتي باتت صعبة المقارنة مع تأثيرات الوسائط الأخرى [٧]. إن الكثير مما إبتغى الروائيون الحداثيون فعله أو تغييره باتت الأشكال الأكثر حركية من الوسائط الحديثة تفعله أو تغيّره وبطريقة أسرع وأكثر تأثيراً، وغدا أي تأثير يتوق إليه الروائي الحداثي ممكن التحقق عبر التقنيات

الحاسوبية البصرية الجديدة والتي تمتلك تاثيراً هائلاً عصياً على المقارنة مع أية وسائط أخرى. يمكن لنا القول أنّ (الشخصية الإنسانية قد تغيرت) ثانية بعد أن باتت (الوسائط الفاصلة *interfaces* بين الإنسان والحاسوب تعيد تموضع ماهو بشريّ وتعيد تعريفه كجزء من النظام السبراني× *Cybernetic* الخاص بتدوير المعلومات وإدارتها) (٨).

أطلقت التقنية الحديثة الشخصية الإنسانية في ممالك جديدة من الإبتكار والتغير مثلما أطلق النظام العالمي الجديد السياسات العالمية في ممالك جديدة من التهجين *Hybridity* والتكتّل والصراعات، وبتنا نرى أنفسنا وسط حالة غير مختبرة من العولمة، وهنا ينبغي أن نتساءل: هل يمكن للرواية الحديثة أن توسع تخومها ثانية بحيث يمكنها التواصل مع عوالم التغيير الجديدة؟ هل يمكن لها أن توظف التقنيات الحديثة وتقيّمها وتتنبأ بها وتستوعب الدروس التي تعلّمُنا إياها تلك التقنيات حول طبيعة الفكر والإحساس والفعل الإنساني؟ هل يمكن للرواية أن تعيد ضخ المعنى في الحياة السياسية والاجتماعية المتغيرة التي باتت تتوسع وتعيد توجيه الكثير من الإمكانيات الثقافية الجديدة مع العلل المصاحبة لها؟ هل ستجعل العولمة الرواية الجديدة شكلاً من الكتابة أكثر إمتاعاً وحركية وسطوة مؤثرة أم ستتركها قابعة وراءها بأشواط بعيدة؟ وهل سيكون في مقدور الرواية، بعد كل هذا، مواجهة الحداثة بطرق يمكنها ضمّ الأشكال الروائية المستحدثة على نحو يبرّز أهميتها وضرورتها؟

ثمة بعض الأسباب تدفعنا للإعتقاد بأن تساؤلاتنا تلك ماضية في طور التحقق، وقد جعلت بعض الروايات الحديثة العولمة، بالفعل، فرصة ملائمة لإحداث تطويرات جديدة وفي الوقت ذاته موضوعاً لنقد مؤثر غير مطروق من قبل. دعونا أولاً نفحص الأسباب التي

تجعل الرواية الحديثة ذاتها وسيلة تعبيرية ذات علاقة بعالم اليوم، ثم سنمر ببعض الكتب التي يمكن أن نرى فيها الرواية وقد أعادت تشكيل قدرتها والبقاء متراصة متماسكة في عالمنا.

في مقالة له عن (التعولم ومستقبل الأدب الإنكليزي) يلخص بول جاي *Paul Jay* خطة جديدة للدراسات الأدبية. يجادل جاي بأننا، وسط التغيرات التي جاءت بها العولمة، نحتاج تركيز بؤرة إهتمامنا على الطريقة التي يمكن فيها للأدب أن يمضي في الإرتقاء بنوع جديد من الوعي، وينبغي أن نتساءل كيف يمكن للرواية الحديثة أن تساعد في خلق أنواع جديدة من العقول والشخصيات القادرة على التفتح والإزدهار في السياقات العولمية الجديدة:

..... تخلق الثقافة الجمعية المعولمة سياقاً مابعد كولونيالياً لإعادة تخييل، وتنظيم، ونشر التوجهات الذاتية عبر كل الوسائل التي كانت مقتصرة على السرد الأدبي (أو السينمائي)... أخلت النصوص القومية الساحة - وعلى نحو منتظم - أمام النصوص العولمية الإنتشار والتي تتعامل مع الخيال بطريقة معقدة لم نختبرها من قبل. تقترح هذه العملية أننا في حاجة لإعادة توجيه إهتمامنا من (الإنشغال المسبق البسيط حول كيفية عمل الآداب القومية بتناغم مع الثقافات التأريخية المتجانسة) نحو إمتحان الكيفية التي يمكن بها للآداب في الحقبة المابعد كولونيالية أن تكون أدوات مؤثرة في تكوين النظرة الذاتية في سياقاتٍ تنزع نحو اللامحلية والشتات....... (٩).

هذه هي نظرية جاي التي تؤكد أن العولمة تغير الطريقة التي يشكل بها الأدب الطريقة التي يرى بها الناس هوياتهم ومسؤولياتهم وقدراتهم، وتقترح هذه النظرية أن الرواية الحديثة يمكن لها أن تلعب دوراً متعاظماً في الطريقة التي يهيكل بها الأفراد والثقافات معاً

اطرهم الفكرية، وحتى لو كانت الرواية قد خُلِقت أصلاً لتتعامل مع (الثقافات المتجانسة تأريخياً) فيمكن لها أن تغدو (مابعد قومية) وأن تشكل الوعي المابعد قومي: إذ يمكنها أن تشكّل الطريقة التي يفكر بوساطتها الأفراد حول حيوات البشر خارج حدود أقاليمهم الخاصة، وهكذا يغدو فكرهم فكرَ شتاتٍ *Diasporic* أو، بكلمة أخرى، عولمياً.

يمكننا الحصول على مثال مميز لمثل هذه (الذاتية المابعد قومية) إلى جانب مثال مدهش عن الطريقة التي يمكن بها أن تتمازج الثقافات في الروايات المنفردة في عمل واحد من أكابر الكُتاب المُعولمين: كازو إيشيغورو *Kazuo Ishiguro* ، إذ لكونه يابانياً وبريطانياً معاً فقد كان له على الدوام حسّ متفرد بالأشياء التي تتشاركها الثقافتان اليابانية والبريطانية، وجعل الكاتب من ذلك الخليط القاعدة لإحساسه النقدي المتفرد.

في رواية (بقايا النهار *The Remains of the Day*) (١٩٨٩) يحكي إيشيغورو عن كبير خدم *Butler* إنكليزي: رجل يستذكر سنواته الخاليات التي قضاها في الخدمة المخلصة لسيده الأرستقراطي الإنكليزي ذي الحظوة (في المجتمع السياسي الإنكليزي) والذي حاول التأثير على مجريات السياسة الإنكليزية في السنوات السابقة لنشوب الحرب العالمية الثانية، ثم نكتشف لاحقاً أنه لم يفعل ذلك بطريقة إيجابية بل على نحوٍ أراد فيه للحكومة البريطانية إسترضاء النازيين. يبدو في الرواية بطلُ إيشيغورو، كبير الخدم، وقد قام بعمل مؤثر ومميز للغاية تجاه الأرستقراطي الإنكليزي وعلى نحوٍ جعل من واجباته المهنية تتقدم على إلتزاماته الشخصية، ولم يناقش يوماً سلطة سيده أو سطوته مطلقاً، ولكنه بعد كل تلك السنوات بات يرى أن كل تلك الأمور كانت خطأً فادحاً !! وفي اللحظة التي كان عليه أن

يعترف فيها بأن سيده كان مخطئاً توجّب عليه أيضاً أن يقرّ بخطأ الخدمة المطيعة العمياء وأنه قد أتلف حياته الشخصية ودمّرها بمنحها هبة خالصة مطلقة لحياة رجل آخر: (أنت ترى، أنا وثقت. وثقت بحكمة سيادته النبيلة. كل تلك السنوات التي خدمته فيها وثقت بأنّني كنت افعل شيئاً ذا بال، حتى أنني لاأستطيع القول بإقتراف أخطاء شخصية تخصني أنا وحدي !!. حقاً، على المرء أن يساءل نفسه دوماً: أيّة كرامةٍ أربحها بفعل أمر مثل هذا؟). هذه النهاية مأساوية على نحو تقليديّ ولكنها في الوقت ذاته تبدو وكأنها تتناول أموراً عدة: الفشل الشخصي المأساوي هو ثيمة أولى، وثمة ثيمة ثانية تختص بفشل الطريقة الإنكليزية في الحياة، وهناك إشارة أيضاً - وأن كانت بعيدة - عن فشل الأسلوب الياباني الخاص بأداء الواجب. لايبدو إيشيغورو بأنه يكتب عن المزاج الإنكليزي المأساوي فحسب بل عن نظيره الياباني كذلك منطلقاً من الإحساس بأن الثقافتين الإنكليزية واليابانية تتشاركان ذات السمة التي تعلي من شان المبالغة في إبداء مظاهر الإلتزام الاعمى (إلى حد التكريس الكامل)، وأن هذا الأمر يمكن أن يتسبب في نهايات فردية وجماعية كارثية.

هنا، أيضاً، نلمح نظرة تجنح إلى (تفكيك) النزعة الإقليمية، ونتحسس ذاتية هجينة وبرهاناً على أن تقنيات الرواية الحديثة تناسب تماماً التعقيدات العولمية - التعقيدات في أكثر أشكالها عمقاً،، لامحض تلك التعقيدات الخاصة بالتنوع الثقافي على الأرض ولكن تلك التعقيدات الأكثر تجذراً وغرابة والناتجة عن التلاقح بين الأمزجة الثقافية مع الميل إلى تأسيس نظرية حول الواجب الأخلاقي. إذا كانت الحداثة الآن تعني خليطاً من الأساليب الثقافية فإن الرواية الحديثة تمتلك - بين قدراتها الكثيرة - المنظور الذاتي، والنزعة التشكيكية،

والميل نحو إجتراح البوح والمناجيات مع الآخرين (*Dialogism*) وهي ذات الميزات التي يمكن أن ترينا على نحوٍ شديد الدقة كيف يمكن تشكيل الذاتية العولمية لكاتبٍ مثل إيشيغورو.

إذا تناولنا الأمر من الجانب التقني فالتحدي يبدو مختلفاً: حتى لو ظلت الرواية الحديثة تمتلك قدرات إستكشاف، وبيان، وتشكيل الوعي فإن قدراتها التقنية باتت محدودة كثيراً بالمقارنة مع ماتمتلكه الأنواع الإعلامية الجديدة: على سبيل المثال فإنّ الشكل الإعلامي المسمى النص الفائق أو المتشعّب[x] *Hypertext* (كأسلوب في السرد الحكائي) يبدو قادراً على الوفاء بالدور المنوط بالرواية الحديثة وحتى التفوق عليه أيضاً، وإذا كانت الرواية الحديثة تتسم بالمرونة، والتشظي، والإنفتاح، والتنوع، وإمتلاك نمط فريد في المساءلة والإستكشاف فإن النص المتشعب يمتلك شكلاً أدبياً يتفوق على الرواية الحديثة عندما أوفى بجميع مهامها وعلى نحوٍ يبدو أفضل مما تفعله الرواية الحديثة ذاتها.

إن النص الفائق هو الشكل الذي إنتهت إليه الرواية السردية الحديثة في الفضاء السبراني[xx] *Cyberspace*، وفي هذا الفضاء فإن الرواية لاتتشكل من صفحات متتالية بل مما بات يدعى (ليكسياس *Lexias*) وهذه وحدات لسنا مرغمين على مُتابعتها واحدة بعد الأخرى (مثلما نفعل مع الصفحات المعروفة) بل باتت متعشقة مع بعضها البعض بعدد لايمكن التكهّن به من الطرق إعتماداً على الروابط الديناميكية *Dynamic Links* بينها، أما كيف تتقدم وقائع الحكاية فذلك أمر مختلف تماماً عمّا سبق في الرواية (غير السبرانية) ويعتمد كلية على رغبة القارئ الذي ماأن يبدأ القراءة الألكترونية حتى يمكن للرواية النصية الفائقة أن تمضي في العديد من الإتجاهات المختلفة تبعاً للروابط

التي يستخدمها القارئ الأمر الذي ينتج عنه عدد لايمكن التكهن به من الحبكات المختلفة، وفي هذه الحالة يغدو القارئ هو مؤلف الحكاية ويمكن للعدد الكبير من الحبكات أن يتواجد معاً في الوقت ذاته أو يمكن أن يتخذ أشكالاً أخرى مختلفة تبعاً للقراءات المختلفة في أوقات مختلفة هي الأخرى، وبينما كان الأمر المعتاد أن تكون الرواية شيئاً ينتجه الكاتب بطريقة فعالة ويستهلكه القارئ بطريقة متلقية *Passive* فقد غدت اليوم أمراً أكثر تفاعلية *Interactive*، وبينما كانت الرواية يوماً ما إختياراً محدوداً لبعض المعلومات فقد غدت اليوم عملاً موسوعياً شاملاً (إنسيكلوبيديا) إذ ماعاد في حقيقة الأمر ثمة حدود مؤثرة ومقيدة لكمية المعلومات التي يمكن توسيعها وبالتالي إثراء حبكات الرواية النصية الفائقة. هذه هي البعض فحسب من الميزات الإيجابية التي يحوزها النص الفائق ويتفوق بها على الرواية الحديثة، وثمة ميزات أخرى: الإنغمار الكامل في العمل بحيث يمكنها جعل القراء يشعرون وكأنهم جزء حيوي من بيئة العمل المباشرة على نحوٍ يبدون فيه حائزين لنظرة كاليدوسكوبية *Kaliedoscopic*، كما يمكن للرواية النصية الفائقة أن تتعامل بطريقة أكثر عدالة مع وجهات النظر الكونية المتعددة، والميزة الأخيرة الأكثر تمييزاً بصورة حاسمة للنصوص الفائقة أو التشعبيّة هي إختفاء الخواتيم والنهايات منها حتماً (طالما أن القراءة النصية الفائقة يمكن أن تختلف من قارئ لقارئ) وهكذا تعكس هذه النصوص الإنفتاح الحقيقي والإحتمالات غير المتوقعة التي تزدحم بها الحياة الحقيقية.

(الأصيل *Afternoon*) (١٩٨٧) للكاتب (مايكل جويس *Michael Joyce*): ذاك أحد أوائل الأعمال الروائية النصية الفائقة ولازال يعدّ حتى اليوم مثالاً ممتازاً للقدرات الهائلة التي يمتلكها هذا الشكل

الإبداعي. الإبحار عبر الرواية يبدأ من معلومة تقول أن السارد ربما رأى زوجته السابقة وإبنه موتى على جانب الطريق. هل كان هذان هما زوجته وإبنه بالفعل؟ هل كان هو مسؤولاً بشكل ما عن موتهم؟ هل هما ميتان حقاً؟ كل هذا ينبغي إكتشافه ولكنه يُكتشفُ بطرق مختلفة ويمكن حتى أن لايُكتشف على الإطلاق إعتماداً على الروابط الفائقة التي يختارها القارئ للإبحار في مواصلة قراءة النص. يمكن - مثلاً - سلوك مسار قصير والخروج من غير نتيجة، أو يمكن التعمق أبعد وبلوغ نهايات أكثر كمالاً ولكن حتى في تلك الحالة تبقى ثمة إحتمالات لم يبلغها القارئ، وتظل الخاتمة (الإفتراضية) محض قناعة (ذاتية) يراها القارئ ملائمة بعد أن يكون قد تعلم شيئاً مفيداً، وإذا لم يكن مقتنعاً فيمكنه دوماً طرق مسالك جديدة لقراءة الرواية النصية الفائقة تلك، ولكن في كل الأحوال ثمة براجميات *Software* خاصة مرفقة مع النص الحكائي الفائق تحدد كيفية تقدم القارئ في القراءة النصية: فعلى سبيل المثال لايمكن للقارئ معرفة نتائج يخشى السارد البوح بها مبكراً وعندها تعمل تلك البراجميات على كبح عمل بعض الروابط التي تقود إلى إتجاهات محددة بعينها وعلى شاكلة تجعل من القراءة النصية فعالية باعثة على المتعة والشغف. إن هذه الميزات وأضرابها هي التي تجعل عملاً نصياً فائقاً مثل (الأصيل) عملاً حيوياً في تطور النصوص الفائقة: إن مايمكن إعتباره كمية عشوائية لاتستلزم أكثر من بضع نقرات على مفاتيح الحاسوب والحصول على نصوص لايبدو عليها أنها قادرة على تشكيل قناعة سردية للقارئ بات - مع هذا النص - تجربة أدبية كاملة، كما أن إنفتاح النص الفائق يترافق مع هيكليته الدافعة للبحث وهكذا نحصل على كل الميزات الإيجابية للوسائط الألكترونية من غير إعتبارها حيلاً تقنية خالصة تحيل الرواية الفائقة محض لعبة ولاشئ سواها.

في عملها الموسوم (هاملت في جهاز الواقع المُحاكى: مستقبل السرد في الفضاء السبراني Hamlet on the Holodeck: The future of Narrative in Cyberspace) توضح جانيت موراي Janet Murray هذه الميزات الإيجابية وتخلص إلى الإستنتاج بأن (النصوص الفائقة تتشارك إستخدام الوسائط التمثيلية الأكثر قوة والتي تم إكتشافها حتى اليوم)، ولهذا فمن المحتم للغاية، وللأسباب التي مرّت بنا، أن تترك هذه النصوص النصية الفائقة الأشكال الأخرى من السرد وراءها، وتستعين موراي بالإطراء الذي أبداه دي. إج. لورنس بشأن الرواية ثم تمضي في القول أن النصوص الفائقة، وفي خضم الواقعيات المعولمة الجديدة، يمكن لها ولأشكال السرد السبرانية الأخرى أن تؤدي الوظيفة التي سبق للرواية النهوض بها تجاه لورنس:

..... يجادل لورنس بأن (الرواية هي المثال الأعلى للعلاقات المتداخلة المتقنة التي إكتشفها الإنسان. كل شيء يبدو صادقاً تبعاً لزمانه ومكانه والظروف المحيطة به، ولايبدو صادقاً إذا جاء في غير سياق زمانه ومكانه والظروف المحيطة به). يمكن للرواية أن تضع الأشياء في مواضعها الصحيحة، وعليها أن تجعلنا نحدس ماالصواب وماالخطأ بمنحنا سياقاً محدداً لأنماط السلوك البشري، ولكن في مجتمعنا المعولم فقد تراجعت قدراتنا كثيراً على وضع الأمور في نصابها، وبتنا مُعذّبين بإحساسنا الخاص بالأطر المتنازعة المتعددة تجاه أي فعل نقدم عليه. نحتاج حقاً وسيطاً كاليدوسكوبياً ليميز لنا بين الأشياء. (١٠)

حصل ذات مرة أن راود الأمل الرواية الحديثة بأن تكون مرآة عاكسة لِـ (الأطر المتصارعة المتعدّدة) بغية جعلنا نفهمها ونتدبر أمر إدارتها، ولكن مع طغيان المدّ العولميّ خرجت التعددية عن حدود إمكانية السيطرة وباتت تعذبنا بطريقة بتنا معها في حاجةٍ إلى وسيط جديد أكثر قدرة على التعامل مع الأفكار المتصارعة. هل عاشت

الرواية الحديثة حياتها وقُضي الأمر؟ هل ستحلّ النصوص الفائقة محل الرواية في نهاية الأمر؟ هل سنغدو معتادين أكثر على النصوص الفائقة مع كل ميزاتها في الإنفتاح، والتفاعلية المتعاظمة، والنزعة الحركية، وتعددية الحبكات، وموسوعية المرجعيات بحيث تبدو معها الرواية الحديثة (التقليدية) متراجعة طالما مضت في إستخدام عبارات مقفلة، وحبكات سياقية منتظمة؟ هل طوّح النص الفائق بنمط الرواية الحديثة بعيداً وراءه؟ أم هل ستثبت الروايات النصية الفائقة أنها أكثر إنفتاحاً بكثير للإيفاء بالحاجات التي تفي بها الروايات الحديثة؟ إن المرونة العظيمة للشكل قد تجعل منه شكلاً مختلفاً في الوقت ذاته، وينبغي إستذكار حقيقة أن الروايات الحديثة لطالما تأسست على مهاجمة حالة التوازن بين فيض العالم المتدفق والسلوى المفترضة المنشودة في الأشكال الروائية – تلك الثنائية التي دعاها هنري جيمس (إبداء الملاحظات) و(الإحالة إلى المرجعيات)، ودعاها فرانك كيرمود (المصادفات الطارئة) و(إحلال الإنسجام والتناغم). لم تنتهِ الروايات الحديثة لتكون تصادفية بالكامل بعدما تشظّت وتشتتت كثيراً، وهي وإن حاولت محاكاة اللانظام السائد لكنها لم تمضِ إلى حدّ أن إستحالت رواية من غير شكل، وإذا كان النص الفائق تصادفياً بالكامل – أي خاضعاً كلياً للصدفة وسيولة الحوادث – لكنه لم يخطف الرواية الحديثة، ربما، تجاه عالم المستقبل الرقمي *Digital* على الرغم من أنّ النصوص الفائقة لعبت أدواراً متطرفة (لكنها تظل غير جوهرية) بشأن ماكانت الرواية الحديثة ماضية في أدائه على سطح الصفحات – ورقية كانت أم غيرها – ، وربما يمكن القول، لهذا السبب، أن النص الفائق فرض مؤثرات هائلة على الرواية الحديثة لكنه لم يحلّ بديلاً لها.

ولكن ربما ثمة مايستوجب التحذير: النص الفائق شكل خاص من

أشكال الفوضى حيث يكون المرء محكوماً - وبطريقة سرية - بإرادة الآلة (أي الحاسب الألكتروني) وتحصل الإحتمالات الممكنة في نطاق فضاء النظم السبرانية *Cybernetic Systems*. هل ينبغي علينا أن نقلق بشأن هذه التركيبة الفوضوية؟ يبدو أن بعض الروائيين موقنون بهذه الحقيقة لذا جعلوها في صلب موضوعة الرواية المعولمة حيث تبدو العولمة محض جعل النص والأشياء والمعلومات موضوعات مفرطة الحرية تتحرك بسرعة غير مسبوقة وفي سياقات متمازجة غير مسبوقة كذلك، إلى جانب جعل كل هذا يعمل من خلال نظم تبدو محكمةً أكثر من ايّ وقت مضى، وبغية مواجهة هذه الحداثة الجديدة - هذه المسرحية المخطط لها، وهذا التمازج المُنهج الذي بات يطال الثقافات والوسائط الرقمية، تلبّست الرواية الحديثة لبوساً جديداً وبات الشكل الجديد يمنحنا، من جهة، تنوعاً مذهلاً من الأشياء والقناعات والأفراد، ومن جهة أخرى إندفعت النصوص الحديثة في محاكاة ساخرة للعالم المخطّط له الذي بدا محتّماً وسبرانياً إلى حد بعيد للغاية.

إثنتان من أكثر الروايات شهرة والمعروفة بنبرتها اللاذعة والمنشورة مع نهايات القرن العشرين، يمكن إلقاء الضوء عليهما بالرجوع إلى هذه التوليفة الثنائية التي حكينا عنها: (الدعابة اللانهائية *Infinite Jest* (١٩٩٦) لكاتبها (ديفيد فوستر والاس *David Foster Wallace*)، وَ (الأسنان البيضاء *White Teeth*) (٢٠٠٠) للكاتبة (زادي سمث *Zadie Smith*). هذان العملان روايتان معولمتان في رؤيتهما الموسوعية، وتنوعهما العالمي، وملامستهما للتخوم الرؤيوية، وتوقهما لإستيعاب كل شيء في جسم الرواية.

إن عنوان كتاب والاس يقترح محاكاة ساخرة مابعد حداثية: يبدو أن (الدعابة اللانهائية) تعمل على تهيئتنا للتعامل مع الكثرة الباعثة

على التشتت التي يعجّ بها عالمنا، ومن المؤكد أن والاس بدأ الكتابة وهو تحت تأثير كتّاب مثل دون ديليلّو *Don DeLillo*، جون بارث *John Barth* (الذي أوجد، كما مر علينا من قبل، طرقاً لجعل النزعة المابعد حداثية قوة حيوية دافعة في تطوير الرواية). يأخذنا والاس إلى آفاق أبعد من محض إجتراح المزحات التي لاتنتهي بشأن مابعد الحداثة ومملكة العولمة بالرجوع إلى الوقائع اليومية والتعامل معها على مقياس هائل ومستقبلي في الوقت ذاته. (الدعابة اللانهائية) عملٌ كُتِب في لحظة متاخمة للمستقبل حيث أحالت كارثة ما معظم أمريكا أرضاً خراباً وطغت الثقافة الجمعية الشائعة على كل شيء حتى باتت السنوات تسمى بأسماء مموّلين تابعين لشركات عملاقة: اللحظة الحاضرة في الرواية هي (سنة الإعتماد على الملابس الداخلية للبالغين) !!، وثمة شريط صوريّ (فديو) يبطل قدرة كل من يشاهده دافعاً بالتأثيرات التخديرية للتلفاز إلى نهاياتها القصوى. تمتلك في هذه الرواية كل المكونات الخليقة بهيكل رواية مابعد حداثية تضج بحس السخرية تجاه النزعة الإستهلاكية *Consumerism*، كما يمكن إعتبارها رواية مابعد قيامية *Post–apocalyptic* (أي مفرطة في أجوائها الباعثة على الرهبة، المترجمة) تخص الواقع المنتكس المتخم مرارةً *Dystopia*، ذلك الواقع الذي تجعلنا الرواية نتحسسه ونراه، إلى حد ما، في نهاية المطاف، وفوق هذا ينتابنا عذاب جسيم لمعاينة سعة المعرفة الموسوعية التي تتوفّر عليها الرواية، وفخامة عباراتها العبقرية المكتنزة التي تعكس عالماً تمّ إفراغه من المعنى، كما نلمح في الرواية حساً بواقعية تبدو غريبة وغير معتادة وهو الأمر الذي يمنح العمل نكهته الفنتازية.
هذه التركيبة المؤثرة تستحضر في الذهن ماكان فيليب روث قاله بشأن الواقع الجديد للرواية الأمريكية عام ١٩٦١: إدعى روث أن الواقعيات الأمريكية باتت شاذة وغريبة على نحوٍ يكفي لجعلها تبدو تجريبية حتى

من غير أي جهد شكلي إضافي، وربما جادل والاس في الإتجاه ذاته ولكن أضحى الموضوع الآن هو النظام المعولم الذي تلعب فيه أمريكا ذاتها دوراً متعاظم الأهمية والهيمنة في ذات الوقت. يقصف النظام العولمي الرواية بالمعلومات كل حين، وهنا يعشّقُ والاس هذا الفيض المعلوماتي في تشكلات لاتنتهي من الجمل والصفحات والحواشي إلى جانب مصطلحات تقنية وصيدلانية غامضة لاحدود لها، وكل هذا تمّ تضمينه في نصّ متفجر، واقعي، مصمّم بعناية فائقة (المقصود بالنص هو الدعابة اللانهائية، المترجمة). إنّ هذه التراكيب الفريدة، في نهاية الأمر، تبدو هي مايحقق التميز على المستوى المعولم، كما تضع هذه التركيبة الفريدة رواية والاس في موضعها المناسب من فجر العصر الجديد هذا.

إذا كانت (الدعابة اللانهائية) قد عولمت المحاكاة الساخرة لأعمال (ديليلو) و(بارث)، فإن (الأسنان البيضاء) تفعل الأمر ذاته مع مابعد الحداثة المابعد كولونيالية *Postcolonial Postmodernism* الخاصة بالكاتب (سلمان رشدي *Salman Rushdie*): تعمل سمث، مثل رشدي، على جعل السخافات المرتبطة بالتنوع الثقافي طريقة ساخرة لإستكشاف وتفجير أساطير الهوية، ومثل رشدي إختارت سمث فعل هذا بطريقة رئيسية عبر الفيض اللغوي – جعل الثرثرة الذهانية تحاكي حالة الجنون السائدة في موضوعة الهويات الثقافية الشائعة في عالمنا الحاضر، لكن عالم سمث أكثر تنوعاً وأقل تشظياً، إذ يمنحنا عالم سمث رؤيتين هجينتين ثم ينتهي بنمط لرؤية ثالثة – مثلاً المواجهات بين الهنود والإنكليز ثم التعقيدات الأكبر التي نشأت عن ثقافات وتجمعات أخرى. (الأسنان البيضاء) هي، بشكل رئيسي، حكاية عن عائلتين: الأولى عائلة أرتشي جونز *Archie Jones* (الإنكليزي)،

والثانية عائلة صمد إقبال *Samad Iqbal* (ذو الأصول البنغلاديشية). يتزوج أرتشي من امرأة جامايكية، ويستوطن القلق روح صمد بشأن التأثير السيئ للثقافة الإنكليزية على أطفاله، وتمضي سمث في رسم صورة عولمية كونية مصغرة من خلال التعقيدات الناشئة عن الإنجذابات والتنافرات الثقافية، ويحكي الكثير من المشاهد في الرواية - وكذلك تُسائل - وعلى نحوٍ متواتر هذه التوجهات الثقافية:

..... في هذا الوقت المتأخر من النهار يمكنك المضي إلى ساحة اللعب لتجد إسحاق ليونغ جالساً بمحاذاة حوض الأسماك، وَ داني رحمن في كوخ لعب كرة القدم، وَ كوانغ أوروورك يطبطبُ كرة سلة، وَ إيري جونز تدندن بنغمة. الأطفال بأسمائهم الأولى والأخيرة وكأنهم موضوعون في مسار يدفعهم للإصطدام المباشر: فأسماؤهم تدفع إلى الذاكرة صور الخروج الجماعي *Mass Exodus*، والقوارب والطائرات المزدحمة بالبشر، والوصول البارد (إلى الأرض الجديدة)، والفحوصات الطبية،،،،،،، ولكن مع كلّ هذا وبالرغم من كلّ هذا التمازج وبرغم حقيقة أننا إنزلقنا في حياة بعضنا البعض بعد بذل جهد مقبول،،،،، لكن لايزال صعباً للغاية الإعتراف بوجود من هو إنكليزي أكثر مما هو هندي، أو بمن هو هندي أكثر مما هو إنكليزي

(التمازج) هنا سمة مميزة نموذجية في الرواية وروحها المعولمة، ومّما هو نموذجي فيها أيضاً هو الإحساس بما يحصل على الرغم من هذا التمازج المفترض: الإنتماءات الثقافية الفريدة التي لاتستطيع العولمة قص جذورها. تُرينا سمث، وبوعي كامل لهذه الحقيقة، كيف يمكن للرواية الحديثة أن تزودنا بوصفة نقدية مفيدة تجاه العولمة، وأكثر من ذلك هي تمضي في تناول الجانب التقني من العولمة ساخرة من الطريقة التي (ستُصتأصَلُ بها العشوائية) من حياتنا. تسخر سمث من خطط أحد أبطالها الروائيين بشأن صناعة الفأرة المثالية الكاملة: (إن شركة

الفأرة الكاملة *Full Mouse Incorporated* آلت على نفسها تحقيق الوعد العتيد ببزوغ طورٍ جديد في التأريخ البشري حيث لانكون حينها عبيداً للعشوائية الضاربة أطنابها، بل على العكس سنكون ممسكين بزمام إرادتنا التي سنقودها أنى شئنا نحن). في هذه المقاربة الساخرة من الهندسة الوراثية تزدري سمث، وبطريقة غير مباشرة، حالة الرتابة النمطية *Routinization* في أجواء العمل الشائعة في التقنيات المعولمة (وفي النص الفائق كذلك)، وهكذا تقتطع مكاناً مناسباً للرواية الحديثة لانها تفترض على الدوام أن الرواية الحديثة ينبغي أن تكون نوعاً من التساؤل البشري الحيوي وبخاصة عندما تغدو الأنماط التقنية للمعلومات هي الحالة السائدة.

موسوعية، مندفعة، لاحدود لآفاقها الإبداعية، وواقعية على نحو صارم: بهذه المواصفات يبدو كلّ من العملين (الدعابة اللانهائية) و(الأسنان البيضاء) وكانهما يحافظان بالتاكيد على أهمية الرواية الحديثة ويبقيانها على قيد الحياة، ولكنهما مثّلا للبعض مصدراً للقلق بشأن مستقبل الرواية، ويرى أحد النقاد في إندفاعتهما الموسوعية شكلاً سيئاً من (الواقعية الهستيرية *Hysterical Realism*)،،، شيء شبيه بدعوة يائسة أخيرة للرواية من أجل شد الإنتباهة إليها [١١]، في حين دعا روائيون آخرون (من الذين يفضلون شيئاً أكثر تقليدية) للعودة إلى نمط كتابيّ أكثر بساطة ومباشرة وتلقائية: الطهرانيون الجدد *New Puritans* باتوا يتحدثون بالضد من طموحات الرواية الحديثة وصاروا ينادون بضرورة العودة إلى طرق كتابية أكثر سهولة [١٢]. يرى أحد معاصري (والاس) وَ (سمث) في عوالمهما الروائية أمكنة مغالية في التشتت والملاعبة الروائية والتشظي إلى حدود باتت معها تلك الأعمال غير ذات صلة بالقارئ.

جوناثان فرانزن *Jonathan Franzen*: مؤلف رواية (التصحيحات *The Corrections*) (٢٠٠١) بات مسكوناً بالقلق من أن التقنيات الحديثة والأوضاع الثقافية السائدة جعلت الرواية غير قادرة على تشكيل اخيلتنا الخاصة بالفردية والمجتمع معاً، لذا فإن مايفضله فرانزن، ومايشير إليه عمله المذكور أعلاه، هو (واقعية مأساوية) أكثر: واقعية قادرة على مواجهة مجتمعاتنا الجديدة بطريقة مختلفة أقل إندفاعاً مما فعلت الروايات السابقات، وتقوم رؤيته بشأن مستقبل الرواية على أنها ستختص بدورٍ أكثر تقليديةً مما تنهض به اليوم وسيكون شكلها أكثر تقليدية كذلك - لا أن تهرب من المستقبل، أو أن تُبطِل تشغيل خيالها الإبداعي، بل أن تُبطِل الذرائع الحديثة بشأن وظيفة الرواية وشكلها والتأكيد على المغالاة في الرسالة الخلاصية للرواية: (التوقع بأن الرواية ينبغي أن تنهض بعبء مجتمعنا المختل والمضطرب بأكمله، وحل كامل معضلاته المعاصرة يبدو لي وهماً أمريكياً على وجه التخصيص. يؤشر فرانزن تحدياً مختلفاً أمام الرواية الحديثة، فبينما تمضي العولمة حثيثاً في تقويض قدرات الرواية الحديثة فإن فرانزن يشكك أصلاً في أهمية تلك القدرات المفترضة التي تعمل العولمة على تقويضها) (١٣).

يمضي فرانزن في قناعته هذه ويضيف بأن الآمال المعقودة على الرواية الحديثة لازالت صالحة حتى يومنا هذا: فهو يتحدث عن الطريقة التي يمكن بها للرواية أن تساعدنا في (بحثنا عن ماهية الأشياء في زمن متّسم بالتلاشي المتسارع)، ويعترف فرانزن بأنْ (حتى بالنسبة لهؤلاء الذين لايؤمنون بشئ ذي أهمية في حياتهم باتوا يرون بأم أعينهم أن التشكيل الجمالي الشكلي للمآزق البشرية يمكن لها أن تكون ذات نزعة خلاصية (رغم خشيته من إبداء بعض الروائيين علامات السخرية من تكرار مفردة الوظيفة الخلاصية للرواية) (١٤)، وها نحن نجد أنفسنا في

نقطة الشروع ذاتها - ذلك التوازن الذي تطلع إليه هنري جيمس قبل وقت طويل ، وتلك الرؤية الخلاصية التي رآها فرانك كيرمود أساسية وغاية في الأهمية لإدامة حياة الرواية السردية.

ربما تكون الطريقة الفضلى للإجابة على التساؤل الخاص بمستقبل الرواية الحديثة لاتكمن في التصريح بأن روايات المستقبل ستكون أكثر حداثة على الأغلب بل الأفضل هو التأكيد على حقيقة الحاجة - حتى في مستقبل معولم - إلى ماسعت الروايات الحديثة دوماً نحو منحه إيانا: تواجِهُ الحداثة الروائي الحديث - مثلما تواجهنا نحن أيضاً - كل عام بسيلٍ من الحقائق وفيض من الرؤى والأصوات والمعلومات، وفي مواجهة هذا الفيضان يشدد الروائي الحديث على الحاجة إلى رواية تكون أكثر إنتقائية، وأكثر قدرة على ملامسة تخوم الواقع بإنطباعات وطقوس وديناميّات أكثر أساسية من ذي قبل. عندما عاينت فيرجينيا وولف فيض الحقائق اليومية في الروايات التقليدية السائدة في عصرها، وعندما دعت رفقاءها الروائيين لجعل الأشياء أكثر ملامسة للأساسيات الحياتية كانت تأمل أن تكون الرواية الحديثة أكثر تناغماً مع التجربة الإنسانية، وينبغي لهذا الأمل أن يكون أكثر قوة في أيامنا هذه حيث غدت المعلومات التي تطرق رؤوسنا كل حين فيضاناً عارماً لاحدود لطغيانه. إن رؤية الرواية الحديثة، وقدراتها في غربلة الحداثة، وخواصها في التركيز والتكثيف والإيجاز سيكون لها ذات الحيوية والأهمية في المستقبل. علم دي. إج. لورنس أن الحداثة كانت مُعادلة لهوّة لتغريب الحاصلة بين التجربة الذهنية التجريدية وحياة الجسد، ومن المؤكد أن ماكان يشكل هاجساً لدى لورنس إستحال مُعضلة مزمنة في العصر المعلوماتي. **إنّ ماتوقّعه لورنس وإبتغاه في الرواية - إعادة التركيز على الإنشغال المنتج بالكائن الفيزيائي الحقيقي من**

خلال حبكات الرواية وشخصياتها الطافحة بالحياة – هو ذاته مانأمله اليوم في الشكل الروائي المعاصر.

إذا كان مستقبلنا سيتشكل حول المعلومات، وإذا كنا سنعيش حيواتٍ تحكمها الوسائط أكثر من ذي قبل فسيكون أمراً طيباً أن نتذكر على الدوام الإكتشاف العظيم الذي أنجزته الرواية خلال قرن من وجودها: الواقع المباشر، أو الإحساس الكامل بالرابطة مع الحياة الحاضرة، هو على الدوام أمر مفيد رغم كونه مراوغاً وذا طبيعة زئبقية متملصة من بين أيدينا، وكما رأينا في الفصول السابقة فقد إبتغى الروائيون المحدّثون الأوائل ملامسة الأشياء بوساطة من المباشرة *immediacy* الصارخة مدفوعين بشعورهم أن الفن الروائي سيكون أكثر حيوية وإحتكاماً إلى المعايير الفنية متى ماجعل الناس يشعرون بإرتباطهم مع حياة اللحظة الحاضرة، وكما إختبرنا الحالة من قبل فإن هذه المحاولات إنتهت في أغلبها إلى حالة من الفشل – إحساس بأن اللغة والتجربة الإنسانية ينبغي أن يكونا دوماً موضوعاتٍ يُعبَّرُ عنها من خلال وسيط *Mediation*، وهذا الحس هو الذي إستحال لاحقاً مصدراً للإهتمام العظيم والبراعة في الأسلوب المابعد حداثي للرواية الحديثة، والذي من خلاله نستطيع أن نتعلم دروساً غاية في الأهمية بشأن حيواتنا المستقبلية اللاابثة وسط طوفان من التقنيات الإعلامية الجديدة، وكمثل السارد في رواية (إمرأة **الضابط الفرنسي *The French Lieutenant"s Woman*)** سنكون – ربّما – أكثر وعياً بشأن الطريقة التي سيمكن من خلالها لأنماط فكرنا (أو التقنيات الحديثة) أن تسمح لنا بإختبار مانراه أو نؤمن به.

ثمة أيضاً الواقعيات الداخلية (الذاتية) *Inner Realities*: **ربما تكون الهبة الأعظم للرواية الحديثة – والشئ الأكثر أهمية فيها والذي نتوق للحفاظ عليه – هي قدرتها اللامحدودة على مساءلة هوامش النفس ودواخلها. إن**

مايجعل الفرد كينونة فردية قائمة بذاتها كان على الدوام الإنشغال المفرط والمسبق للرواية الحديثة لأن مايميز الفرد عن العالم هو بالضبط مايمكّن الفرد من كسر الأعراف السائدة والإستمتاع بإهتماماته الشخصية، وإذا كانت الفردية *Selfhood* مقدراً لها أن تسود العالم - مع هجرة الثقافات، وتزايد إختلاط الأفراد، وتعاظم قدرة التقنيات المعلوماتية والإعلام على تحويل العقل إلى شبكة معلوماتية - فسيكون من الخير لنا أن نحاول الحفاظ على تقاليد الفردية والمضي في مساءلتها وإستكشافها بوسائل الرواية الحديثة. إن ماتفعله رواية (**أطفال منتصف الليل** ***Midnight"s Children***) هو ماسنحاول - ربما - فعله مع ذواتنا في المستقبل من خلال منح ذواتنا شكلاً فريداً بإستخدام القدرات التشكيلية الهائلة للرواية الحديثة، ومن ثمّ فحص النتائج ورؤية كيفية عملها كمرآة عاكسة لإحتياجات زماننا وحيواتنا.

يمكن لأي عدد من التقنيات والإنشغالات الأخرى أن تجتمع معاً لأداء الوظيفة ذاتها - التي وصفناها أعلاه - ، وليس علينا هنا أن نسميها كلّها بل علينا أن نؤكد على بعض الوسائط التي يمكن للمجتمع المعاصر أن يساعدنا بها لكي نشخص الأهمية المتفردة التي ستحوزها الرواية الحديثة المستقبلية. إن مستقبل الرواية الحديثة سيعتمد (إلى حد كبير للغاية) على نمط الكتابة المستقبلية للروايات الحديثة الجديدة بدلاً عن تقديرنا وإطرائنا الشخصيين لما يمكن أن تجود به تلك الرواية في دعم الخيال الثقافي الحديث، ويمكننا القول أن مساهمة الرواية الحديثة في هذا الميدان، وبصورة رئيسية، هي جعلنا ندرك أن الحداثة تقف في مواجهتنا - وستظلّ تواجهنا على الدوام - بكلّ قدراتها المتعاظمة على إحداث التغيير والخرق لمواضعاتنا التقليدية وقناعاتنا الراسخة، وأن بقاء الثقافة وإرتقاءها يعتمد على المدى الذي يمكن فيه لخيالنا

وقدراته التعبيرية الخلاقة أن يتواءم مع التغير الذي تدفع به الحداثة إلى الإرتقاء لآفاق غير مسبوقة من خلال أشكال إبداعية مؤثرة.

هوامش المترجمة

× النص الفائق أو النص التشعبي (*Hypertext*): هو نص على شاشة الحاسوب عند النقر عليه يقود المستخدم إلى معلومات أخرى. تمثل النصوص التشعبية تقدما مهما في واجهات المستخدم، حيث أنها تتغلب على قيود النص المكتوب؛ إذ أنها لا تبقى ثابتة كالنصوص التقليدية، بل تمكن من تنظيم المعلومات بواسطة روابط ووصلات تعرف بالروابط التشعبية *Hypetlinks*. يمكن تصميم النصوص التشعبية لتأدية مهام متعددة ؛ على سبيل المثال: عندما ينقر المستخدم على نص تشعبي أو يضع مؤشر الفأرة فوقه، تظهر فقاعة تحوي تعريفا قاموسيا، أو تظهر صفحة ويب مع معلومات متعلقة بالموضوع، أو تشغل مقطع فيديو، أو تشغل تطبيقاً.

×× الفضاء الإلكتروني (أو السبراني *Cyberspace* : هو الوسط الذي تتواجد فيه شبكات الحاسوب ويحصل من خلالها التواصل الإلكتروني. استخدم مصطلح الفضاء الإلكتروني للمرة الأولى ويليام جيبسون (*William Gibson*) وهو كاتب في الخيال العلمي وبالأخص في نوع الأدب الذي يعرف باسم النشر الألكتروني.

××× السِبرانية *Cybernetics*: علم حديث ظهر في الأربعينيات من القرن العشرين ويعتبر العالم الرياضياتي نوربرت فينر من أهم مؤسّسيه، وقد عرف فينر السِبرانية على أنها "علم القيادة أو التحكم (*control*)

في الأحياء والآلات ودراسة آليات التواصل *communication* في كل منهما ". كانت بدايات السِبرانية الحديثة في المجال التقني ولعل ذلك أحد أسباب صعوبة إقحام هذه المادة في العلوم الإنسانية، وبما أن الشخص الذي يعتبر من مؤسسي هذا العلم كان رياضياتيا فإن هذا العلم كان في بداياته محسوباً على الرياضيات أو الرياضيات التطبيقية وخاصة مجال نظرية النظم *Systems Theory* إلا أن العديد من المقاربات السِبرانية يمكن استعمالها خارج إطار الرياضيات في العلوم الإنسانية مثلا. ولذلك نجد اليوم شق السِبرانية الذي يهتم بالنظم عامة يسمى نظرية النظم والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين آخرين نظرية نظم عامة تهتم مثلا بمسائل البنية التنظيمية والتحكم فيها وأنسبها للمشاكل المطروحة وهي مقاربة نجدها مثلا في علم الاقتصاد السِبراني أو علم الإدارة السِبراني. أما القسم الثاني فهو قسم تلعب فيه الرياضيات دورا أكبر وهو يهتم بالنمذجة الرياضياتية للنظم خاصة التقنية والبيولوجية وبطرق تطويعها (علم الضبط). في مجال العلوم الإنسانية يطلق أحيانا على المقاربة السِبرانية أيضا لفظة سيستامك. في الميدان الفلسفي هناك مقاربات تقدم الجدلية الهيغلية على أنها المنطق الذي يحكم السِبرانية أو النظم السِبرانية.

- فيليب روث **Philip Roth**: روائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي تتّسم أعماله بغلبة الحوارات المستفيضة، ومقاربة حياة الطبقة الوسطى ومشكلاتها - الطبقة الوسطى اليهودية بخاصة - والتداعيات المؤلمة للحب على مستوى الفرد والأسرة، وقد إنشغل روث في أعماله الأخيرة الى حد الهوس بموضوعة الفناء وتدهور حالة الجسد والعقل المصاحبة لتقدّم العمر.

ولد فيليب روث في مدينة نيوارك في نيوجرسي الأمريكية

عام ١٩٣٣ وحصل على شهادة بكالوريوس في الفنون من جامعة شيكاغو التي درّس هو فيها لاحقاً وفي جامعات أخرى أيضاً. جاءت شهرة روث الأدبية مع نشر أول أعماله الأدبية (وداعاً، كولومبوس *Goodbye ، Columbus*) عام ١٩٥٩ والتي تمّ إعدادها لاحقاً لتكون مادة فلمية عام ١٩٦٩ وفيها يحكي روث عن المادّية المقيتة التي تلازم حياة عائلة يهودية ثرية تعيش في الضواحي، ثمّ نشر روث عدداً من الروايات لم تنل نجاحاً مثل عمله الأول حتّى نشر رواية (شكوى بورتنوي *Portnoy»s Complaint*) عام ١٩٦٩ والتي تحوّلت الى مادة فلم أيضاً عام ١٩٧٢ وكانت تصويراً هجائياً جريئاً لحياة شاب يهودي يعيش تحت ضغوط مؤلمة من أمه المستبدّة من جانب ومن تجاربه الجنسية من جانب اخر، ثم نشر روث وبعد سلسلة من الاعمال غير الملفتة واحدة من أهم رواياته: (الكاتب الشبح *The Ghost Writer*) عام ١٩٧٩ والتي أطلق فيها روث شخصية كاتب طموح يدعى (ناثان زوكرمان) ثم أعقبها روث بروايتين: (زوكرمان طليقاً *Zuckerman Unbound*) عام ١٩٨١ و(درس التشريح *The Anatomy Lesson*) عام ١٩٨٣ وفيهما تتبّع روث حياة زوكرمان ومهنته وقد شكّلت هذه الاعمال الثلاثة ثلاثية روث الأولى، ونشر روث جزءً رابعاً يضاف للأجزاء الثلاثة السابقة بعنوان (الحياة المعاكسة *The Counterlife*) عام ١٩٩٣.

منح روث جائزة بوليتزر عام ١٩٩٧ عن روايته (المشهد الرعوي الأمريكي *The American Pastoral*) والتي تحكي عن ثنائي من الطبقة الوسطى تصبح إبنتهما إرهابية، وكان روث قد أعدّ هذا العمل ليكون الجزء الأول من ثلاثية زوكرمان الثانية التي أضاف لها لاحقاً الجزءين الأخرين: (متزوّجة بشيوعي *Married a Communist*) عام ١٩٩٨

و(الوصمة البشرية *Human Stain*) عام ٢٠٠٠ والتي تحوّلت مادة لفلم ظهر عام ٢٠٠٣. يحكي روث في روايته (الحيوان المحتضر *The Dying Animal*) عام ٢٠٠١ – والتي تحوّلت لاحقاً لفلم بعنوان (مرثاة *Elegy*) عام ٢٠٠٨ – عن بروفسور ادب كبير السن وحياة العزلة العاطفية التي يحياها.

– توني موريسون ***Toni Morrison*** (اسمها الأصلي كلوي أنتوني ووفوورد *Chloe Anthony Wofford*): كاتبة أمريكية ذائعة الصيت ومعروفة بكتابتها عن تجربة الأفراد السود (المرأة السوداء بخاصة) وسط المجتمع الأسود، وقد نالت شهرة عريضة وحصلت على جائزة نوبل للادب عام ١٩٩٣ كما قلّدها الرئيس الأمريكي باراك أوباما مؤخراً وسام الحرية الأمريكي وهو أعلى تقدير يمكن أن يحصل عليه فرد من الأمريكيين من غير العسكريين، وتعدّ من بين أعاظم الروائيين الأمريكيين الأحياء.

ولدت (توني موريسون) في ١٨ شباط ١٩٣١ في مدينة لورين بمقاطعة اوهايو الامريكية ونشأت في منطقة الغرب الأوسط الأمريكي وسط عائلة تكنّ حبّاً لا حدود له لثقافة السود، وقد شكّلت القصص المروية شفاهياً مع الأغاني والحكايات الفلكلورية المعين الثرّ الذي نهلت منه موريسون معظم خبرتها الطفولية. حصلت (موريسون) على شهادة البكالوريوس في الادب من جامعة هوارد عام ١٩٥٣ ثم أعقبتها بشهادة الماجستير من جامعة كورنيل عام ١٩٥٥ ومارست التعليم الجامعي في عدة جامعات أمريكية حتى انتهى بها المطاف أستاذة في جامعة برينستون الامريكية المرموقة منذ عام ١٩٨٩ وحتى يومنا هذا كما عملت محررة للنشر في فترات مختلفة من حياتها في بعض دور النشر الامريكية ولاسيما دار نشر (راندوم هاوس) المعروفة.

نشرت (موريسون) روايتها الأولى (العين الأكثر زرقة) عام ١٩٧٠ وفيها تحكي عن فتاة سوداء بالغة تقع ضحية فكرة هوسها بمعايير الجمال طبقاً لمواصفات المجتمع الأبيض الى حد قضت فيه حياتها وهي تتوق لامتلاك عيون زرقاء، ثم نشرت روايتها الثانية (سولا) عام ١٩٧٣ والتي تناقش فيها - من بين موضوعات كثيرة - ثيمة ديناميكية الصداقة والتوقّعات الخاصة بالتوافق مع المعايير المجتمعية، ثم ظهرت روايتها الثالثة (أنشودة سليمان) عام ١٩٧٧ والتي تروى أحداثها على لسان راو شاب يحكي رحلة بحثه عن هويته الذاتية وقد جعلت هذه الرواية من موريسون أسماً ذائعاً بين الأسماء الروائية في المشهد الثقافي الأمريكي، ثم توالت أعمالها الروائية: (محبوبة) ١٩٨٧ التي حصلت على جائزة البوليتزر للرواية، (جاز) ١٩٩٢، (الفردوس) ١٩٩٨، (حب) ٢٠٠٣، (شفقة) ٢٠٠٨، (المنزل) ٢٠١٢، كما نشرت موريسون بالمشاركة مع ابنها سليد *Slade* - الذي توفي بعمر ٤٥ عاماً نتيجة اصابته بسرطان البنكرياس - بعضاً من الاعمال الروائية المخصصة للأطفال.

الثيمة الأساسية في روايات موريسون هي السعي الحثيث للأفراد السود في أيجاد ملامح هويتهم على المستويين الذاتي والثقافي وسط مجتمع تشيع فيه مظاهر اللاعدالة واللامساواة، ويعدّ استخدام (توني موريسون) للفانتازيا والأسلوب الشعري ومزاوجة الواقع بالأجواء الأسطورية أحدى الميّزات التي تختص بها موريسون في رواياتها وهي ذات الميّزات التي منحت رواياتها طاقةً سردية عظيمة.

- **جيانيت وينترسون *Jeannette Winterson***: مرّ التعريف بسيرتها المختصرة في أحد الهوامش الملحقة بنهاية مقدّمة مؤلّف الكتاب (المترجمة).

- **جون ماكسويل كوتزي *John Maxwell Coetzee***: روائي وناقد ومترجم وكاتب مقالات وأستاذ جامعي جنوب إفريقيّ حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠٠٣ ويعرف عن كتاباته أنّها تتناول التأثيرات الّتي تخلّفها الهيمنة الكولونياليّة على الجماعات البشريّة.

ولِد كوتزي في مدينة كيب تاون الجنوب إفريقيّة في ٩ شباط ١٩٤٠ وحصل على شهادة جامعيّة أوليّة في الأدب بمرتبة شرف عام ١٩٦٠ وحصل على شهادة أخرى بمرتبة شرف في الريّاضيّات عام ١٩٦١ من جامعة كيب تاون ثمّ غادر جنوب إفريقيا إلى لندن ليعمل مبرمجاً للحاسبات في شركة *IBM* من عام ١٩٦٢ وحتى ١٩٦٥ غادر بعدها بمنحة فولبرايت إلى جامعة تكساس الّتي حصل منها على شهادة الدكتوراه في اللغويّات عام ١٩٦٩ برسالة تناول فيها تحليلاً حاسوبيّاً للأنماط الأسلوبيّة في أعمال بيكيت، وطلب في هذه الأثناء حقّ الإقامة في الولايات المتّحدة غير أنّ طلبه رفِض بسبب نشاطه المعلن في مناهضة الحرب الأمريكيّة على فيتنام. عرف عن كوتزي مناهضته لسياسة الفصل العنصري (الأبارتهايد) وقد غادر بسبب هذه السياسة مدينة كيب تاون و لم يعد لها بعد أن عمل لسنوات طويلة أستاذاً في جامعتها بالإضافة إلى عمله في حقل النقد الأدبي والترجمة عن الهولنديّة *Dutch* والأفريقانيّة *Africanne*.

نشر كوتزي أوّل أعماله (*Dusklands*) عام ١٩٧٤ وضمّت روايتين قصيرتين هما إستعراض ونقد للعنف المرضيّ الذي يسم الذهنيّة الكولونياليّة، ثم أعقبها برواية (في قلب البلد *In the Heart of the Country*) عام ١٩٧٧ الّتي حوّلت إلى فلم سينمائي بإسم (غبار *Dust*) عام ١٩٨٦ وتنتمي هذه الرواية إلى تيّار الوعي وهي في الأساس سرديّة تبوح بها إمرأة مجنونة من البوير *Boer*، ثمّ نشر كوتزي عمله

الأفخم المسمّى (في أنتظار البرابرة *Waiting for the Barbarians*) عام ١٩٨٠ وهو في جوهره مسائلة للتداعيات الخطيرة الناجمة عن الهيمنة الكولونياليّة، ثمّ أعقبها بعملٍ أخر هو (حياة وأزمان مايكل كاي *Life & Times of Michael K*) عام ١٩٨٣ والتي حصل عنها على جائزة البوكر المرموقة، وتحكي الرواية عن المعضلة الّتي أصابت شخصاً بسيطاً يعيش وسط ظروف ليس بقادرٍ على إستيعابها أو السيطرة عليها أثناء حربٍ اهليّة مستقبليّةٍ متخيّلةٍ في جنوب إفريقيا، ومضى كوتزي قدماً في مقاربة الثيمات الكولونياليّة في عمله (فو *Foe*) عام ١٩٨٦، كما أعاد هيكلة رواية روبنسون كروزو للكاتب (دانييل ديفو) وجعلها تروى على لسان ساردة أنثويّة، ويخرج القارئ من هذه الرواية بنتائج محدّدة تخصّ طغيان السلطة والقدرة غير المحدودة للغة في تقييد الناس تماماً مثلما تفعل الأصفاد !!. نشر كوتزي عمله (سيد بطرسبورغ *The Master of Petersburg*) عام ١٩٩٤ الّتي يعود فيها إلى أجواء روسيا القيصريّة في القرن التاسع عشر مثلما فعل دوستويفسكي في رواية (الشياطين) والعملان عرض لدور الأدب في المجتمع.

يعرف عن كوتزي إبتعاده عن الأضواء والمؤتمرات الصحفيّة إلى حدّ أنّه لم يستلم شخصيّاً أيّاً من جائزتي البوكر التي حصل عليهما، وقد وصفه أحد الكتّاب الأفارقة بانّه "رجل يمتلك التكريس والإنضباط الذاتيّ في عمله مثلما يفعل أكثر الرهبان تزمّتاً: فهو لا يتناول المشروبات الكحوليّة ولا يدخّن ولا يأكل اللحوم ويمضي في مسافات طويلة صحبة درّاجته الهوائيّة بغية الحفاظ على لياقته البدنيّة ويعمل لساعات محدّدةٍ من صباح كلّ يوم لسبعة أيّامٍ في الأسبوع ". تقاعد كوتزي من عمله أستاذاً في جامعة كيب تاون وغادرها إلى الجامعة

الاستراليّة الوطنيّة التي يعمل فيها أستاذاً مميّزاً كما حصل على الجنسيّة الأستراليّة عام ٢٠٠٦.

-كازو إيشيغورو **Kazuo Ishiguro** : روائيّ بريطاني يابانيّ المولد عرِف بحكاياته الغنائية المرهفة التي تحكي عن الندم المشوب بروح تفاؤليّة رقيقة وحاذقة.

ولد إيشيغورو سنة ١٩٥٤ في ناغازاكي وغادرت عائلته إلى لندن سنة ١٩٦٠ وهو في سنّ السادسة مع أخته الكبرى فوميكو على أمل أن يعودوا بعد عام إلى اليابان لكنّهم آثروا البقاء في بريطانيا ربّما هرباً من عار الهزيمة ولأنّ الحكومة البريطانيّة عيّنت والده كمختصّ بعلم المحيطات للعمل في بحر الشمال، ويعلّق إيشيغورو على هذا بقوله: (أهلي أرادوا الإغتسال من العار والهزيمة بالمسافة والضباب لكي لايتهدّموا كجدران ناغازاكي)، وبعد عشر سنوات من وصوله إلى بريطانيا توفيّ جدّه في بيت العائلة القديم في ناغازاكي حيث عاشوا مجتمعين وكان الجدّ يمثّل له الصلة الوحيدة باليابان، ولم يزر إيشيغورو اليابان إلّا مرّة واحدة بمناسبة صدور الطبعة اليابانيّة لروايته (بقايا النهار *THE REMAINS OF THE DAY*) ، ثم تجنّب العودة ثانية لأنّه خشي أن (يقترف جريمة إكتشاف موت الجميع) كما صرّح مرّة. حصل إيشيغورو على شهادة جامعيّة أوّلية من جامعة كنت عام ١٩٧٨ ثم حصل على الماجستير من جامعة إيست أنكليا عام ١٩٨٠ وعمل بعد تخرّجه في منظمّة خيريّة بريطانيّة تعنى بالمشرّدين وكان يستغلّ أوقات الفراغ المتاحة له في الكتابة.

أدهش إيشيغورو الناشرين البريطانيين وهو في الثالثة والعشرين عندما قدّم لهم روايته الأولى (منظر شاحب للتلال *A PALE VIEW OF HILLS*) التّي تحكي عن الذكريات الأليمة لإمرأة يابانيّة في حقبة ما

بعد الحرب العالميّة الثانية ومحاولتها التعامل مع حقيقة إنتحار إبنتها ، ويقول إيشيغورو عن ذلك: "كان لدى الناشرين نهم عظيم لهذا الطراز الجديد من النزعة العالمية في الأدب، وكان النقّاد توّاقين إلى إكتشاف جيل جديد من الروائيّين بعد إستغراق المجتمع لزمن طويل في روايات تتحدّث عن النظام الطبقيّ الإنكليزي وزنا المحارم والخيانة الزوجية وغيرها،،، أراد القرّاء جيلاً مختلفاً تماماً عن الجيل العجوز من الكتّاب البريطانيين ". حقّق إيشيغورو موازنةً بارعةً بين جذوره اليابانيّة وتربيته ودراسته البريطانية ولغته الإنكليزية وقد حبّبه هذا المزيج المثير من الثقافات إلى الناشرين البريطانيّين، ويخبرنا ايشيغورو عن ذلك: "منذ البدء قدّمت نفسي لهم بوصف محدّد أثار إنتباههم: أنا ياباني لكنّي لاأعرف اليابان معرفة عميقة،،، أنا من ناغازاكي لكنّي لست عميلاً للموت ".

آخر أعمال إيشيغورو رواية (نوكتيرن *NOCTURNES*) ٢٠٠٩ و(نوكتيرن) مصطلح موسيقيّ يعني (ليليّات) وترجم البعض عنوان الرّواية إلى (لوحات ليليّة) وقد سبقت هذه الرواية روايته الضخمة (لاتدعني أذهب أبداً *NEVER LET ME GO*) التي حوّلت إلى فيلم سينمائي في ٢٠٠٩ ويتناول إيشيغورو في هذه الرواية الإشكاليّات الأخلاقياتيّة الّتي ترافق مع الإرتقاء الإنفجاري للهندسة الوراثيّة. كتب إيشيغورو سيناريوهات سينمائيّة وتمثيليات للتلفزيون وكتب ولحّن أغنيات لمغنّية الجاز(ستاسي كنت) وحقّقت أسطوانتهما المدمجة المشتركة (فطور في ترام الصباح) أعلى مبيعات لآلبوم جاز في فرنسا. حقّقت رواية إيشيغورو (بقايا نهار) شهرة عالميّة للكاتب وباعت في إنكلترا وحدها مليون.نسخة، وفازت بجائزة البوكر البريطانية لسنة ١٩٨٩، وحوّلت عام ١٩٩٣ إلى فيلم سينمائي بطولة النجم البريطاني

اللورد أنتوني هوبكنز. حاز إيشيغورو على وسام الإمبراطورية البريطانية OBE وعلقت صورته في ١٠ داوننغ ستريت مقرّ الحكومة البريطانية، وتحدّياً لنفسه بعد هذا التكريس الرسمي أدهش القرّاء بروايته الكبيرة (من لاعزاء لهم) - وقد صدرت بالعربيّة سنة ٢٠٠٥ عن المشروع القومي للترجمة في مصر - ، وهي رواية تعتمد إنهمارات تيّار الوعي على مدى ٦٥٠ صفحة وتبدو مشاهدها الملتبسة مربكةً أحياناً وثقيلة الوطأة ومملّة وكأنّها كابوس يتشظّى، وقد تعرّضت الرواية إلى هجوم قاس من بعض النقّاد الذين أربكهم أسلوبها لكنّ نقّاداً آخرين تصدّوا للدفاع عنها ووصفتها (أنيتا بروكنر): إنّها بحق رائعة إيشيغورو.

- **ديفيد فوستر والاس *David Foster Wallace***: روائي وكاتب قصّة قصيرة ومقالة أمريكي تعرف كتاباته بالرؤية التحليلية العابقة بالنكهة الهجائية الساخرة من الثقافة الأمريكية.

ولد والاس عام ١٩٦٢ في كليرمونت بولاية كاليفورنيا الأمريكية وكان والده يعمل أستاذاً للفلسفة ووالدته معلّمة لغة إنكليزية، وحصل والاس على شهادة جامعية في اللغة الإنكليزية والفلسفة من كلية أمهرست عام ١٩٨٥ وقد درس فيها المنطق الشكلي والرياضيات أيضاً، ثم إنطلق بعدها ليعد لدراسة الماجستير في الكتابة الإبداعية من جامعة أريزونا في ذات الوقت الذي نشرت فيه روايته الأولى (مقشّة النظام *The Broom of the System*) عام ١٩٨٧. عمل والاس أستاذاً للغة الإنكليزية في جامعة ولاية إيلينوي ثم انتقل أستاذاً لمادة الكتابة الإبداعية في كلية بومونا. أتّسعت شهرة والاس بعد نشر روايته الثانية (الدعابة اللانهائية *Infinite Jest*) عام ١٩٩٦ التي تعدّ ألمثال الأبرز للكتابة في نطاق التعددية الثقافية *Multicultural Writing* فهي كوكتيل إنسيكلوبيدي من التقاليد الغامضة والحكايات الاجتماعية والسخرية

البعدحداثية وقد إستغرق والاس أربع سنوات في كتابتها وتتوزّع شخوصها بين مدمني الكحوليّات ورؤساء الدول الأجانب مروراً بنجوم لاعبي كرة التنس ويعرض فيها والاس رؤية مستقبلية لعالم أضحى الإعلان فيه بمكانة الإله الكلي العلم والقدرة وسط جمهور مدمن على نزعة إستهلاكية طاغية.

كتب والاس الكثير من القصص الكثيرة وقد جمعت ونشرت في مجاميع منها: (حوارات مبتسرة مع رجال بشعين *Brief Interviews with Hideous Men*) عام ١٩٩٩، و(طلب السلوى *Oblivion*) ٢٠٠٤، ومن كتب والاس اللافتة للنظر هي كتابه: (كل شيء وأكثر: تأريخ مختصر لمفهوم اللانهاية *Everything and More: A Compact History of Infinity*) عام ٢٠٠٣ ويتناول فيه والاس المفهوم الرياضياتي لفكرة اللانهاية ويتتبّع أفكار الرياضياتيين الكبار بشأنها وبخاصة جورج كانتور.

عاني والاس من الإكتئاب منذ عشرينيات حياته وقد خضع للكثير من الترتيبات العلاجية بالأدوية المضادة للإكتئاب والصدمات الكهربائية وانتهى به الأمر مع الإكتئاب المتفاقم إلى شنق نفسه في ١٢ أيلول ٢٠٠٨، ونشرت روايته (الملك الشاحب *The Pale King*) بعد ثلاث سنوات من وفاته وتتمحور هذه الرواية حول ثيمة الضجر باعتباره ألية دفاعية يقوم بها المرء أزاء حالة فرط الإثارة الشائعة في حضارتنا المعاصرة، علماً أن فرط الإثارة كانت بدورها الثيمة الأساسية في عمله السابق (الدعابة اللانهائية).

Notes

CONCLUSIONS

1.Toni Morrison, Nobel lecture (December 7, 1993): www. nobel.se/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html.

2. Jeanette Winterson, Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery (New York: Alfred A. Knopf, 1996), p.188.

3. Ibid., pp. 153, 176.

4. Martin Shaw, "Globality as a Revolutionary Transformation," in Politics and Globalization, ed. Shaw (London: Routledge, 1999), p. 163.

5. Giles Gunn, "Globalizing literary study," PMLA 116.1 (January 2001), pp. 16–31 (p. 19).

6. Arjun Appadurai, Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization

(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 32.

7. Susie O'Brien and Imre Szeman, "Introduction: the globalization of fiction/the fiction of globalization," South Atlantic Quarterly 110.3 (Summer 2001), pp. 603–26 (p. 611).

8. Scott Bukatman, Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction (Durham, NC: Duke University Press, 1993), p. 192.

9. Paul Jay, "Globalization and the future of English," PMLA 116.1 (January 2001), pp. 32–47 (p. 39).

10. Janet H. Murray, Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyber-space (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), pp. 282–3.

11. James Wood, cited in Daniel Zalewski, "Hysterical real-ism," New York Times Magazine (December 15, 2002), p. 98.

12. See Nicholas Blincoe and Matt Thorne, "Introduction: the pledge," in All Hail the New Puritans (London: Fourth Estate, 2000), pp. vii–xvii.

13. Jonathan Franzen, "Why bother (the Harper's essay)," in How to Be Alone (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), p. 84.

14..... Ibid., pp. 88, 91.

لطفيّة الدليمي



- آداب لغة عربية
- عملت في تدريس اللغة العربية لسنوات عديدة
- عملت محررة للقصة فى مجلة الطليعة الأدبية العراقية
- عملت مديرة تحرير مجلة الثقافة الأجنبية العراقية
- كتبت على مدى سنوات أعمدة صحفية فى الصفحات الثقافية .
- نشرت قصصها ومقالاتها فى معظم الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية
- أكملت دورة في اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعة لندن – كلية غولدسمث عام ١٩٧٨.
- أسست سنة ١٩٩٢ مع عدد من المثقفات العراقيات منتدى المراة الثقافي فى بغداد.
- تُرجِمت قصصها الى الإنكليزية والبولونية والرومانية والايطالية وترجمت رواية (عالم النساء الوحيدات) إلى اللغة الصينية.

- شاركت في ندوات ثقافية عراقية وقدمت شهادات عن تجربتها الإبداعية في مدن عراقية وعربية.

- شاركت في الاسبوع الثقافي الفرنسي في بغداد سنة ٢٠٠٢ وقدّمت محاضرة عن الثقافة العراقية.

- شاركت في معرض الكتاب الدولي في مدينة (فرانكفورت) الألمانية وقدّمت محاضرة عن تجربتها الإبداعية فيه.

- قدمت رسائل دكتوراه وأطاريح ماجستير عن قصصها ورواياتها في عدد من الجامعات العراقية.

- عضو مؤسس في المنبر الثقافي العراقي.

- عضو مؤسس في الجمعية العراقية لدعم الثقافة.

- أسّست مركز (شبعاد) لدراسات حرية المرأة في بغداد عام ٢٠٠٤.

- رئيسة تحرير مجلة (هلا) الثقافية الشهرية التي صدرت في بغداد عام ٢٠٠٥.

- شاركت في عديد من المؤتمرات والملتقيات والندوات في تونس والأردن والمغرب وسوريا والإمارات العربية وإسبانيا وألمانيا.

الأعمال المنشورة

أولاً / المؤلّفات

١- ممر الى أحزان الرجال - قصص - بغداد - ١٩٧٠

٢- البشارة - قصص - بغداد - ١٩٧٥

٣ – التمثال – قصص – بغداد

٤ – اذا كنت تحب – قصص – بغداد – ١٩٨٠

٥ – عالم النساء الوحيدات – رواية وقصص – بغداد – ١٩٨٦ – طبعة ثانية دار المدى–٢٠١٠

٦ – من يرث الفردوس – رواية–الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٩ طبعة ثانية، دار المدى ٢٠١٤

٧ – بذور النار – رواية – بغداد – ١٩٨٨

٨ – موسيقى صوفية – قصص – بغداد (حصلت على جائزة القصة العراقية ٢٠٠٤) – طبعة ثانية ٢٠١٣ دار المدى – بغداد

٩ – في المغلق والمفتوح – مقالات جمالية

١٠ – مالم يقله الرواة – قصص – الاردن – دار ازمنة – ١٩٩٩

١١– – شريكات المصير الأبدي – دراسة عن المراة المبدعة فى حضارات العراق القديمة – دار عشتار – القاهرة – ١٩٩٩طبعة ثانية دار المدى ٢٠١٣ بغداد

١٢ – خسوف برهان الكتبى – رواية –

١٣ – الساعة السبعون – نصوص – بغداد – ٢٠٠٠ –

١٤ – ضحكة اليورانيوم – رواية – ٢٠٠٠ –

١٥ – برتقال سمية – قصص – ٢٠٠٢ – بغداد–

١٦ – حديقة حياة – رواية

١٧ – يوميات المدن – ٢٠٠٩ – دار فضاءات – الاردن

١٨ – كتاب العودة الى الطبيعة – بغداد ١٩٨٩

١٩ – رواية (سيدات زحل) ٢٠٠٩ – دار فضاءات – الاردن

طبعة ثانية دار فضاءات ٢٠١٢ - طبعة ثالثة ٢٠١٤

٢٠ - كتاب كوميكس باللغة الاسبانية بعنوان (بيت البابلي) مستل من فصول روايتي سيدات زحل - ٢٠١٣ دار نورما - مدريد

٢١ - مسرات النساء - قصص - دار المدى - ٢٠١٥

٢٢ - اذا كنت تحب - قصص - طبعة ثانية - دار المدى ٢٠١٥.

ثانياً / الترجمات

٢٣ - بلاد الثلوج - رواية - ياسوناري كواباتا - دار المأمون - بغداد ١٩٨٥ - طبعة ثانية دار المدى ٢٠١٣

٢٤ - ضوء نهار مشرق - رواية - أنيتا ديساي - دار المأمون - بغداد١٩٨٩ - طبعة ثانية دار المدى ٢٠١٢

٢٥ - من يوميات أناييس نن - دار أزمنة - الأردن - ١٩٩٩ - طبعة ثانية - دار المدى ٢٠١٣

٢٦ - شجرة الكاميليا - قصص عالمية - بغداد ٢٠٠٠

٢٧ - حلمُ غايةٍ ما - ترجمة للسيرة الذاتية للكاتب كولن ويلسون، دار المدى، ٢٠١٥

٢٨ - أصوات الرواية - حوارات مع نخبة من الروائيّات والروائيين - صدر ككتاب مجّاني مع مجلّة دبي الثقافيّة العدد ١٢١ في يونيو ٢٠١٥ .

ثالثاً / الأعمال الدرامية

٢٩ – مسرحية الليالى السومرية – نالت جائزة أفضل نص يستلهم التراث السومريّ – قراءة مغايرة لملحمة كلكامش

٣٠ – مسرحية الشبيه الاخير–١٩٩٥

٣١ – مسرحية الكرة الحمراء – ١٩٩٧

٣٢ – مسرحية قمر أور

٣٣ – مسرحية شبح كلكامش

٣٤ – مسلسل تاريخي عن الحضارة البابلية بِـ (٣٠) ساعة

٣٥ – سيناريو صدى حضارة – عن الموسيقى في الحضارة الرافدينية

رابعاً / الدراسات

٣٦ – جدل الأنوثة فى الأسطورة – نفى الانثى من الذاكرة

٣٧ – كتابات في موضوعة المرأة والحرية..

٣٨ – دراسات فى مشكلات الثقافة العراقية الراهنة..

٣٩ – اللغة متن السجال العنيف بين النساء والرجال – لغة للنساء في سومر القديمة..

٤٠ – صورة المراة العربية فى الاعلام المعاصر

٤١ – دراسات في واقع المراة العراقية خلال العقود السابقة وبعد الاحتلال

٤٢ – دراسات في حرية المرأة – اعداد وتحرير وتقديم – مركز شبعاد ٢٠٠٤ بغداد

٤٣ - كتاب أوضاع المراة العراقية في ظل العنف بأنواعه وعنف الإحتلال - اعداد وتحرير وتقديم ٢٠٠٥

٤٤ - مختارات من القصة العراقية - ترجم الى الانكليزية والاسبانية - تحرير وتقديم - دار المأمون

الفهرست

يمكنُ اعتبار هذا الكتاب تركيباً من مباحث عدة : فهو يتناول جوانب من نظرية الرواية الحديثة وفلسفتها في الفصول الأربعة الأولى ، كما يتناول علاقتها بالعالم المعاصر في الفصول التالية ، وفي كلّ الأحوال فإن الكتاب يقاربُ هذه الموضوعات بطريقة سلسة هادئة ومن غير مغالاة في التفصيلات التقنية و التخصصية وفي سياقٍ يتناغم مع مبحث تأريخ الأفكار ، ومن هنا فضّلت عنونة الكتاب (تطوّر الرواية الحديثة) لأنّه يتناول الرواية الحديثة في سياق تطوري إرتقائي منذ بواكير نشأتِها الأولى وحتى وقتنا الحاضر ، لم يكتفِ الكتاب بالإشتغال على الرواية الحديثة - كما يوحي بذلك عنوانه - ، بل تناول في أحد فصوله مدخلاً موجزاً لِرواية مابعد الحداثة ، كما تناول في فصلٍ آخر مقدّمة موجزة لِلرواية مابعد الكولونياليّة ، و لايخفى مالهذين النمطين الروائيّين من طغيان متعاظم و أهميّة حاسمة في أيّامنا هذه . يمكن القول بثقة راسخة أن هذا الكتاب يمثل منصّة جيدة للإنطلاق نحو دراسة موضوعات أكثر تقدماً وتخصصاً في نظرية الرواية الحديثة وتقنياتها وتأريخها ومآلاتها الأكثر حداثة ومعاصرة.


ISBN 978-2843090219
9 782843 090219